حسن كريم عاتي
HASAN KAREEM ATI



الرمز في الخطاب الأدبي

الرمز في
الخطاب الأدبي

دراسة نقدية

• اسم الكتاب : الرمز في الخطاب الأدبي
• المؤلف : حسن كريم عاتي

• الطبعة : الأولى 1436هـ/2015م
• عدد النسخ : 1000 نسخة

• الناشر : الروسم
للصحافة والنشر والتوزيع
بغداد - شارع المتنبي - مجمع الميالي التجاري
هاتف : 14247592 77 964+
بريد الكتروني: e-mail: zaeemalnassar@yahoo.com
www.alrawsam.com

• الغلاف والإخراج : م. جمال الأبطح

• التوزيع : دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع
هاتف : 823720 1 961+ / فاكس : 825815 1 961+
بريد الكتروني : info@daralmoualef.com

حسن كريم عاتي

الرمز في الخطاب الأدبي

دراسة نقدية



حسن كريم عاتي

HASSAN KAREEM ATTI

الرّوسم

دراسة
نقدية

الرمز
في الخطاب الأدبي

المقدمة

يهدف النص الأدبي في خطابه إلى إثارة أسئلة، أو يحاول ايجاد أجوبة عن أسئلة مثارة. معبراً بذلك عن رؤية أو موقف منتج الخطاب؛ سبيله في ذلك تصور أزمة أو خلقها في الواقع المفترض الذي يبنيه بالكلمات التي تكون جسد النص. فتكون أطرافها، في حالة تعددهم أو انقسام الذات، في صراع من أجل الوصول إلى خلق المبررات الفنية القادرة على تشكيل قناعاتنا بصحة الإجابة، أو عدها الإجابة الأقرب إلى الصواب، بإيراد حيثيات تتصل بها. مكونة بذلك الصدق الفني الذي يُعد منطق النص ومبرر وجودها، ومن بعدُ حياتها في الخطاب الأدبي. فتكون تلك الحيثيات متصلة بالأطراف التي تسوقها في متن النص وتمثل وجهة نظرها في تلك الأزمة أو تعبر عن رؤية المنتج في معالجتها أو الموقف منها.

غير أن الخطاب الأدبي في بحثه عن الإجابة أو محاولة إنضاج السؤال وإثارته، يمتلك وسيلة وحيدة يستطيع التأثير بها في المتلقي؛ هي اللغة. إذ لا يمكن تصور وجود الخطاب من دون وجود اللغة الناقلة له. بل إن اللغة تخلق خطابها بتشكلها في الطاقة الدلالية والانفعالية للكلمة؛ والعلاقة التي تخلقها في الجملة مع الكلمة المجاورة لها. والعلاقة المركبة بين الجمل في النص الأدبي، فـ «المعنى ليس شيئاً توضحه اللغة ولكنها في الحقيقة

تنتجه»[1]. وبذلك تكون الدلالات التي تثيرها اللغة هدفاً مركزياً من حضورها في النص الأدبي وخلق تأثيرها في المتلقي. لكن تلك الدلالات ترتبط أصلاً بالرموز التي تدل عليها. تلك الدلالات، المتكونة من التراكم النوعي للإشارات وتفاعلها في النص، حاملة الرموز، خالقة الأزمة، والباحثة في الوقت نفسه عن حل لها.

فيكون بذلك النص الأدبي في خطابه الذي يبتغي التأثير في الآخر، يعتمد الإشارات الدالة، التي تعمل على توجيه الأزمة نحو الحل، أو تساعد على إنضاج السؤال. وما دامت هناك أزمة فلا يمكن تصور وجودها إلاّ بعلاقات التضاد بين الشخصيات / الرموز، فإنها في حقيقة الأمر تعبر عن تعارض المصالح / الأفكار / الرؤى بين الشخصيات / الرموز.

لذلك يُعد الرمز في النص الأدبي، سواء أكان ذلك النص نثرياً أمْ شعرياً، مرتكزاً أساسياً يقود القراءة إلى تأويلات تتصل بمرجعيته من جانب، وتتصل بطبيعة استثماره وحضوره في النص من جانب آخر، عن طريق الإشارات المبثوثة في المتن وتقوم بمهمة بنائه؛ وتحيل إلى خارج النص إحالة صريحة بالإشارات ذات السمة الظاهرية، أو تلمح إلى ذلك الخارج بالإشارات ذات السمة الوظيفية التي تتصل بتلك المرجعيات أو تقترب منها أو إلى الأشياء المجاورة لها. غير أنها تعنيه أو يقوم المتلقي بتشكيله على وَفق الرؤية التي يجنح لها؛ أو يعدها الأكثر قرباً منه، أو

١- مقدمة في النظرية الأدبية/تيري ايغلتن/ تر: إبراهيم جاسم العلي/ دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد - ١٩٩٠ / ص٦٩.

بالإشارات التي تتعاضد في بناء الرمز وتتمُ عن رؤية المؤلف الذي يرغب في إبراز جوانب منها. فإن الرمز بذلك يكون العمود الفقري الذي يُبنى عليه النص الأدبي. وبتكامل بناء النص يفترض أن يتكامل معه بناء الرمز كذلك. بل لا يمكن عد النص مكتملاً ما لم يتكامل بناء الرموز فيه، ويكون قد أدى الوظيفة الدلالية التي أُستُحضِرَ من أجلها.

إن استثمار الرموز في الخطاب الأدبي، حين تُوقَظ من مرجعياتها التي وجدت فيها، وفي سياق خاص تطلبته حقبة أو حقب بعينها بخواصها الفكرية والتأريخية، أو ابتكارها، يبتغي إحياءها لكي تقول ما يود المؤلف قوله على لسانها أو يعبر عنه سلوكها في المحيط الذي استُنبتت فيه من جديد. وبذلك تكون الرموز قناع المؤلف الذي يغطي به شخصيته ويُظهر الرمز ليؤدي بالنيابة عنه ما يود هو أداءه؛ محققاً بذلك، من بين ما يحققه، الكثافة والاختزال بالإيحاء الذي يخلقه ويقود إلى تأويلات تتصل به.

وما دام القانون الأثير في النص الأدبي هو إمكانية تحقيق الصدق الفني/الإقناع المرتبط بالرؤية الفكرية والأساليب الفنية التي يتبعها للوصول به إلى التماسك الداخلي فيه. فإن التماسك الداخلي نفسه يتفاوت قوة وضعفاً تبعاً لقدرات منتج الخطاب في إنجاز نصه، معبراً بذلك عن قدراته الفكرية والإبداعية لتحقيق أثره في المتلقي. فإن ذلك التأثير لكي يأخذ مداه في الإقناع يعتمد تراكيبَ فنيةً وأدوات اسلوبية وعناصر أدبية تكون حاملة لذلك الفكر، تجعل من إمكانية التأثير متحققة، من بينها استخدام الرمز بوصفه عنصراً فاعلاً وقادراً على إشاعة الفضاء الدلالي الواسع في النص، بما تخلقه الإشارات فيه من إيحاء يقود إلى التأويل.

غير أن الفكرة، على أهميتها، لا يمكن أن تكون قادرة على خلق التفاعل بين النص والقارئ، وتوفير الاستعداد للتعاطف معه، ومن بعد الإقناع والتأثير، إلاّ بآليات كتابة قادرة على خلق حيثيات تتصل بالقيمة الفنية له. فيكون النص، نتيجة لما يمتلكه منتجه من قدرات في جانبيها الفكري والفني، هي امتحان لتلك القدرات وشهادة انتماء منجزه إلى النمط الإبداعي، يتحدد في ضوئه تميزه وتفرده في إظهار أثر الأساليب والادوات والعناصر المشتركة في النص للوصول إلى القيمة الفنية فيه؛ من بينها الرمز الذي يمتلك خاصية الكثافة والاختزال للبوح بما يود منتج الخطاب قوله أو الإشارة إليه أو الإيحاء به عن طريق الخواص الفنية لعنصر الرمز.

وإذا كان منتج الخطاب يملك سلطته على النص باختياره لثيماته ورموزه المعبرة عن اهتماماته، ويحاول بقدراته الفنية إخراج تلك الاهتمامات إلى الضوء، ابتغاء التعبير عنها ونقلها من حاضنتها في داخله إلى بيئة جديدة لغرض التأثير في الآخر؛ فإن ممارسته لتلك السلطة تكون بالقارئ الضمني في داخله، وبالشروط الفنية للنمط الابداعي، وبالرؤى النقدية والأعراف الأدبية السائدة. أي إن سلطته تلك تصطدم بمحددات تحدُ من التمادي أو الاستبداد في ممارسة ما يظنه حقاً له على النص. يضاف إلى ذلك أن النصوص ذاتها تتمرد في كثير من الأحيان على مبدعيها، فلا تستقيم على وفق رؤيتهم الفنية أو الرؤية الفكرية التي يحاولون التعبير عنها بمنجزهم، فلا يستطيع النص من الظهور، إذا ما إفترضنا حرص منتجه على منجزه، إلاّ في حالة رضاه عنه. وإن كان يساوره بعض القلق بإزائه.

لذا إن استخدام التراكيب الفنية والأدوات الأسلوبية والعناصر الأدبية

في النص الأدبي، ومن بينها الرمز، يصطدم بمحددات تمثل في الأصل حدود سلطة منتجه على النص. أهمها:

١- الشروط الفنية الخاصة بالنمط الإبداعي:

وهي تمثل مقاومة النص لمبدعه. وهي شروط فنية تفرض على المنجز لتجنيسه. أي: إنها شروط سابقة على إنجاز النص نفسه، وإن اعتمدت على ما سبقه من منجز في هذا النمط أو ذلك. وإن العمل لكي يؤكد انتماءه يتطلب الالتزام بها. غير أن ذلك لا يعني إلغاء إمكانية الحياد عن بعضها. أو أن القانون النقدي أو العرف الأدبي أو القيم النقدية السابقة على إنتاج النص تمتلك قدسية تمنع من الخروج عليها. إلاّ أن ذلك يتطلب قدرات متميزة لدى منتج الخطاب للخروج من بعض تلك الأطر وبها أيضاً، لإضافة مزية جديدة إلى النمط الإبداعي الذي ينتج فيه.

٢- القارئ الضمني:

يمثل الرؤية النقدية المكتسبة لدى منتج النص الأدبي من قراءة النصوص الأخرى أو قراءة نصه. فهو يأتي إلى نصه بإرثه الثقافي كاملاً. فهو «ليس... شخصاً منعزلاً... فهو يسعى من أجل إضافة قيم جديدة للميراث الاجتماعي»(١). فيسقط آراءه الفنية بمنجزه وبمنجز غيره على

١- الإبداع العام والخاص / الكسندرو روشكا / تر: غسان عبدالحي أبو فخر. عالم المعرفة / العدد ١٤٤/ الكويت - ١٩٨٩ / ص٧١.

النص الذي يقوم بكتابته، وتكون مؤثرة بوصفها موجهاً فنياً في التقويم الشخصي للمنجز؛ وهي ترتبط بفنية النص تحديداً في النمط الأدبي الذي يحاول الانتماء إليه.

٣- القيم النقدية السائدة:

وتمثل الرؤى الفنية والفكرية للنمط. أي: إن هذا المحدد يمتلك قدرة في التأثير على سلطة منتج الخطاب في إنتاج نصه بتعامله معه بوصفه كياناً متكاملاً من دون الفصل بين فنيته وبين المضامين التي يحتويها. فيكون جامعاً للقارئ الضمني والشروط الفنية للنمط الإبداعي. غير أنه يختلف عنهما في إنه تالٍ على إنجاز النص. فيمتلك تأثيره في البدء بوصفه هاجساً، غير أنه لا يظهر إلى الوجود الفعلي إلاّ بعد إنجاز النص.

لذا إن سلطة منتج الخطاب الأدبي على نصه تصطدم بعقبات تمنعه من التمادي في استخدامها وتدفعه إلى البحث عن مخارج تناسب قدراته الثقافية والمعرفية للخروج من تأثير تلك المحددات بنص يُرضي القارئ الضمني في داخله ويتفق مع الشروط الفنية للنمط الإبداعي، وإن خرج على بعض منها، فيكون ذلك بتميز نوعي ويتفق، على الأعم الأغلب، مع القيم النقدية السائدة. وبذلك هو يدخل في حوار ثقافي مستمر في تعامله مع النص للوصول إلى القيمة الفنية المعبرة عن الرؤية الفكرية، ومن بينها استخدام عناصره، والرمز واحد فيها، يتأثر بتلك المحددات على الرغم من خواصه الفنية التي يتصف بها مستقلاً عن النمط. وهي مؤثرات تجد صداها في استثمار الرموز. فترتقي بها إلى الدلالة القصوى من استحضارها في النص أو تهبط بأدائها إلى مستوى يفقدها صفة الرمز

لتنحاز إلى عنصر آخر من عناصره.

مما تقدم يتضح أن عناصر النص الأدبي، ومن بينها الرمز، تتأثر تأثراً مباشراً بالاهتمامات الفكرية لمنتجه الذي يحاول التعبير عنها بقدراته الفنية؛ لجعله يؤدي وظائف يرغب في تأديتها، وهو ما يجعل من الرمز قناع المؤلف. غير أن ذلك القناع نفسه يتأثر بمحددات سلطته تلك في إنتاج النص أيضاً.

إن العملية الإبداعية لكي تحقق فاعليتها في التأثير تعتمد على قدرات منتج الخطاب في استخدام عناصره، ومن بينها الرمز، لكي يصل إلى توفير الصدق الفني المرتبط بما يوفره النص من قناعات. فيكون بذلك صدقاً لا يرتبط بأي نوع من الصدق المتصل بصحة المروي أو خطئه، أو اتفاقه مع القناعات العامة الشائعة، أو أن التحقق من صدقه يمكن أن يكون خارجه، أو أن واقعية الروي تتطلب المقارنة مع واقع عياني. إنما الصدق الفني يرتبط بالنص نفسه تحديداً بما يوفره من حيثيات. وأن ذلك الصدق لا يتأتى إلاّ بالتماسك الداخلي للنص.

الى جانبٍ من أن التماسك الداخلي والصدق الفني لا ينفكان يعملان معاً. فهما في الآن نفسه مختلفان من حيث تأثيرهما في النص. فإذا كان الصدق المفروض من خارج النص وهو الذي يتصل بالقناعات الشخصية لمنتجه، وإن اتفق مع الشائع من القناعات، غير قادر على النهوض بفنية النص إذا إفتقر إلى التماسك الداخلي وهو الذي قد يستثمر تلك القناعات. على حين التماسك الداخلي للنص يكون قادراً على النهوض بفنية النص وإن حاور القارئ بقناعات مغايرة لقناعاته أو متناقض معه فيها.

قد يبدو التماسك الداخلي أكثر رجحاناً من الصدق الفني. غير أن

ذلك لا يتفق وطبيعة أيٍّ منهما. فالصدق الفني قناعة يخلقها النص. على حين يمثل التماسك الداخلي آلية كتابة ترتبط بقدرات المنتج على إنجاز نصه وإخراجه بتفرد. مما يجعل له صوتاً متميزاً عن غيره من الأصوات. ويجعل كذلك من الصدق الفني نتيجة يؤدي إليها التماسك الداخلي في متن النص؛ ذلك ما يدفع بعناصره إلى التفاعل في ما بينها لتنتج أثرها في المحيط عبر ذلك التماسك، ويكون الرمز من بين العناصر الأكثر حيوية في الاستثمار بما يوفره من وحدة فكرية أو ذهنية؛ اذ يهدف إليه استحضاره في النص. وهي مزية الرمز الأكثر بروزاً عن سائر العناصر الأخرى في الخطاب الأدبي، وإن اشتركت معه في هذه المزية عناصر أخرى، غير أنها أكثر وضوحاً في عنصر الرمز.

الفصل الأول

ما يجاور الرمز

إن إمكانية اكتشاف الرمز، السهلة نسبياً، في الخطاب الأدبي، ووضوح أثره فيه، يغريان في الإيهام بمعرفته اليقينية، وبمعرفة حدوده وآفاقه وآلية عمله وطريقة تشكله، ومن بعد تعريفه. غير أن تلك السهولة والوضوح يشكلان معضلة تعريفه الحقيقية، بسبب تماهيه في غيره، أو تماهي غيره فيه، من عناصر النص الأدبي والأدوات الأسلوبية المؤثرة في الكتابة وخلق الرمز.

لذلك إن تعريف الرمز، يتطلب معرفة حدود ما يجاوره من عناصر أو ما يقترب منه من أدوات أسلوبية، ومعرفة ما تلتقي معه فيه وما تفترق به عنه. مما يساعد في معرفة أثره في الخطاب ومعرفة آلية عمله، ومن بعد محاولة الوصول إلى تعريفه، للوصول إلى طبيعة عمله في النص الأدبي، ومميزاته المضافة في الأنماط الإبداعية، مما يستلزم معرفة حدود ما يجاور الرمز من عناصر بنائية في النص - الشخصية مثلاً، أو وسائل أسلوبية؛ كالكناية والتشبيه والاستعارة؛ إذ تشكل أدوات تقترب منه بخلق الصورة. أو اتجاهات فلسفية تأخذ منه حجر زاوية في رؤياها للعالم - ارنست كاسيرر - أو مذاهب أدبية استعارت تسميته وأصبح شعاراً لها - الرمزية - مثلاً.

١ - الشخصية

الى جانبٍ من الأهمية التي يمتلكها الرمز في الخطاب الأدبي، غير أن تعريفه يحظى بصعوبات جمة. قد يكون من بين الاسباب التي تدفع الباحث والناقد إلى أن لا يركن الى تعريف محدد، الطبيعة الدلالية التي تجعل منه يسبح في فضاء واسع من المعاني المستندة إلى دلالات الإشارات في متن النص الأدبي وتوحي بها تلك الإشارات وتحيل إلى خارجه، واقترابه كثيراً من عناصر أدبية في النص أو أساليب لغوية تقترب منه.

فإذا كان «لا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص، أو تحيا بها الأشخاص»[١]، فإن ذلك يجعل من الشخصية في النص الأدبي تتجاور من حيث الأداء الوظيفي مع الرمز، فضلاً على أن بناء الشخصية يقترب كثيراً، إن لم يتطابق مع طريقة بناء الرمز فيه. مما يجعل من إمكانية التمييز بينها وبين الرمز صعبة. إذ إن وظيفة الشخصيات في الأدب تهدف إلى «مزج النموذج مع الفرد لإظهار النموذج في الفرد أو الفرد في النموذج»[٢]، فإنها بذلك قد تتحول إلى رموز، غير أن التعامل مع الشخصيات و«إن استخدمت بنفس المنهج الذي يستخدم به الرمز

١- النقد الأدبي الحديث/ د.محمد غنيمي هلال/ دار العودة/ بيروت/ ١٩٧٣/ ص٥٦٢.

٢- نظرية الأدب/ أوستن وارين - رينيه ويليك/ ترجمة: محي الدين صبحي/ مراجعة: د.حسام الخطيب/ مطبعة خالد الطرابيشي/ ١٩٧٢/ ص٣٦.

القديم وإن لم تدخل من قبل في عالم الإسطورة»(١) لا يستطيع أن ينأى بها عن كونها شخصيات في النص الأدبي ويسمو بها إلى مرتبة الرمز، وإن لم تتوفر الرؤية الفكرية والأداة الفنية والتصميم القادر على النهوض بالمهمة. لأن «ما قصد المؤلف إلى التعبير عنه أقل أهمية... بكثير مما عبر عنه بالفعل»(٢). لذلك إن ما يميز الرمز عن الشخصية في النص الأدبي يتطلب الوصول إلى تصور واضح عن طبيعة الشخصية في النص.

وصفت الدراسات الحديثة للنص الأدبي كل من الوحدات الدلالية، نثرية كانت أمْ شعرية، حكايات تكون الصفة الجوهرية لها قدرتها على تجسيد فعل ما، وهو ما يصطلح عليه بالوظيفة، التي تمثل فعل الشخصية وتحدد مغزاها في الكشف. وإن هذه الوظيفة لا تتغير، مما أدى إلى فصل الفعل عن الشخصية. لذلك إن الوظيفة تمثل الكشف عن معنى النص الأدبي وتمثل المغزى الذي يحمله الفعل. ذلك ما ذهب إليه (بروب). على حين ذهب (كلود بريمون) إلى تحديد مفهوم الوظيفة بأنها ليست فعلاً

١- الاسطورة في شعر السياب/ عبدالرضا علي/ الجمهورية العراقية - وزارة الثقافة والفنون/ ١٩٧٨/ ص١٠٢.

وإن حاول المؤلف أن يجعل من تعامل الشاعر (المجيد) مع الشخصيات المعاصرة تعاملاً أسطورياً يمنحها صفات أسطورية وينتقل بها إلى منطقة الرمز، فإن مثل هذا الانتقال لا يمكن أن يتحقق ما لم يكن بناء النص يعمد إلى ذلك. مما يؤدي إلى إقصائها عن منطقة الشخصية ويدخلها في منطقة الرمز.

٢- دراسات في الواقعية الأوربية/ جورج لوكاتش: ترجمة: أمير إسكندر/ مراجعة: د.عبدالغفار مكاوي/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٧٢/ ص١٣٧.

مجرداً أو عملية، بل (العملية / الفعل)، وأن البناء يعتمد على تعاقب الأدوار وليس على تعاقب الأفعال، وبذلك يكون الدور عبارة عن شخصية محددة بالفعل الذي تقوم به أو تخضع له[1].

إن محاولة الفصل بين الشخصية وما تؤديه / الفعل لكونه محركاً لها، وبين الشخصية وما تمثله / الدور، كونه موضحاً إطارها ومحدداً أبعادها بالفعل الذي تقوم به أو تخضع له، أو دمجهما معاً في تكوين واحد. كل ذلك لا يؤدي إلى إقصاء الشخصية من تكوينات النص الأدبي، سواء أكان ذلك على مستوى الإنجاز أمْ على مستوى التقويم، لأن الفعل على وفق مفهوم (بروب) يمثل القدرة على تحريك الشخصية، وأن الدور على وفق مفهوم (كلود بريمون) يمثل الإطار الذي يمكن أن تتحرك فيه الشخصية، وفي حدود ما تؤديه من فعل أو رد فعل، وتسمية ذلك بالوظيفة، يرتبط ارتباطاً

١- انظر: بناء النص التراثي/ دراسات في الأدب والتراجم/ د.فدوى مالطي دوجلاس/ مشروع النشر المشترك - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد/ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة/ بدون تأريخ.

ص٦٢: «لقد وصف بروب (propp) الوظيفة بأنها فعل الشخصية، وتحدد من ناحية مغزاها بالنسبة للكشف عن سرد الرواية... يؤكد بروب على أن الفعل وليس الشخصية التي تقوم به هو الذي يحدد طبيعة الوظيفة».

ص٦٣: كلود بريمون: «... إن البناء الروائي يعتمد على تعاقب الأدوار وليس تعاقب الأفعال. فإذا ما استوعب مفهوم (الدور) على أنه عبارة عن شخصية محددة بالفعل الذي تقوم به، أو تخضع له، أو يكون أقرب لطبيعة هذه الشخصية في أدائه...».

جوهرياً بتلك الإشارات القادرة على بناء بؤرة تنظم عملها وتقود إلى تشكيل وحدات دلالة قادرة على الكشف عن معنى.

غير أن تلك الإشارات عندما لا يؤدي النص إلى تجميعها في بؤرة يفقد قدرة السيطرة عليها وتنظيمها، أو أنها تصبح لها دلالات متعارضة مع بعضها، وتخسر إمكانية خلق معنى، لذلك إن تلك البؤرة تصبح ضرورية لخلق مجموعة دلالات عند تنظيمها تكشف معنى، ولا يمكن الغاؤها. فتكون بذلك الشخصية، سواء أُقصيت على وفق مفهوم (بروب) للوظيفة، أمْ أُبقيت لأنها تؤدي دوراً على وفق مفهوم (كلود بريمون)، عنصراً أساسياً وحيوياً في النص الأدبي، ولا يمكن تصور إلغائها على مستوى الإنجاز، وإن كان بالإمكان توصيفها بتسميات أخرى على مستوى التقويم، لأن الفعل لا يمكن أن يخرج إلى حيز التنفيذ من دون فاعل / شخصية تؤديه أو يقع عليها الفعل، أي أن يكون فاعلاً أو ضحية. ولابد أيضاً من أن تمتلك تلك الشخصية استقلالاً نسبياً، وإن ارتبطت في متن النص الأدبي بشخصيات أخرى رئيسة أكثر محورية. ذلك الاستقلال يمنحها فرصة بيان ملامحها ويساعدها في الكشف. أي: إن الشخصية في قدرتها على تأدية فعل في النص الأدبي، أو أن الفعل المحرك لها يمتلك قدرة تحديد إطارها. ففي كلتا الحالتين، تكون قد شكلت دوراً في النص، سواء اتصف ذلك الدور بالمحوري أمْ الثانوي، وفي ذلك تتبدى ممكناتها في الارتقاء إلى مرتبة الرمز أو البقاء في مرتبة الشخصية تبعاً للوظيفة التي تؤديها في كشف المعنى وخلق الإيحاء.

إن الشخصية على وفق المفهوم النقدي الحديث ابتعدت عن التشخيص المعروف في المفاهيم النقدية التقليدية بوصفها «التنظيم الدينامي المتكامل

أو التركيب الموحد للخصائص النفسية التي تتصف بالثبات وبدرجة عالية من الاستقرار متضمنة المظهر العقلي الخاص بالإنسان»(١)، وأخذت منحى مختلفاً. ففي حين كانت الشخصية تتركز بشكل اساسي على الانسان أو الأشياء المادية بمنحها صفات بشرية، كي تمتلك صفة الشخصية، فإن المفهوم الحديث للشخصية منحها أفقاً أوسع، بعدها:

مجموعة إشارات تنتظم في وحدات دلالية تحدد إطار بؤرة تؤدي وظيفة كشف معنى النص الأدبي.

إن التعريف الذي نقترحه يؤدي إلى اتساع مفهوم الشخصية، ويمنحها أفقاً دلالياً أوسع مما كانت عليه في المنجز الإبداعي السابق على وفق المفاهيم النقدية التقليدية، ومرد ذلك إلى طبيعة التكنيك المتجدد وغير المحدود في أساليب كتابة النص الجديد، بتفجير الطاقة الدلالية للكلمة، وتداخل الأساليب الفنية بين الأنماط الإبداعية نفسها، وبينها وبين المعارف الأخرى التي لا تنتمي إلى نظرية الأدب، وقدرة النص الجديد على خلق قوانينه الخاصة؛ إذ «أن النصوص الأدبية منتجة للقوانين ومتجاوزة عليها كما أنها مؤكدة لها»(٢).

١- الإبداع العام والخاص/ الكسندر روشكا/ ترجمة: غسان عبدالحي أبو فخر/ عالم المعرفة/ الكويت/ ١٩٨٩/ ص٤٩.

٢- مقدمة في النظرية الأدبية/ تيري ايغلتن/ ترجمة: إبراهيم جاسم العلي/ مراجعة: د.عاصم اسماعيل الياس/ دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد/ ١٩٩٠/ ص١٣٤.

من ذلك يتضح القرب الكبير بين الشخصية والرمز في النص الأدبي، فهي المنافس الأقوى والأقرب إلى الرمز. فهي حين تتسع دلالاتها تتحول إلى رمز، على حين يفقد الرمز صفته ويتحول إلى شخصية حين يضيق أفق دلالته.

يقودنا القرب بين الشخصية والرمز، وإمكانيات التحول بينهما إلى السؤال عن حدود كل منهما. فحيث ما يتميز به الرمز هو إمكانية تشكله من شخوص طبيعية مفترضة ومن غيرها في النص، أي: إنه لا يقتصر على الإنسان أو الحيوان أو الأشياء المادية الأخرى، بل يتعداه إلى الإشياء المعنوية أيضاً. فإن الشخصية في التعريف المقترح تتماثل مع الرمز في هذه السمة. لذلك إن التمييز بينهما عبر طبيعة الأشياء في النص لا يقودنا إلى حدود واضحة. غير أن نقطة التحول، أو ما يمكن تسميته (بالمنطقة القلقة بين الشخصية والرمز) قد تكون المدخل المناسب للوصول إلى تلك الحدود. وبذلك يمكن إعادة السؤال بطريقة أخرى.

في أية نقطة تتحول الشخصية في النص الأدبي إلى رمز؟

إن الشخصية، تبعاً لارتباطها بمفهوم الوظيفة، تتحول إلى رمز، عندما تحاول التعبير عن مفاهيم، أو أفكار، أو رؤى خارج متن النص الأدبي بالاستعانة بالإشارات الواردة فيه. يساعدها في ذلك قدرة تلك الإشارات على خلق وحدات دلالية متعددة التأويل. أي حين يصبح الأداء الوظيفي للشخصية غير كافٍ بالاستناد إلى الإشارات التي كونتها، ولكن بالاستعانة بالتأويل الذي خلقته تلك الإشارات.

إن قدرة الإشارات على بناء الشخصية في النص تكون غير وافية، لتفسير المعنى المرتبط بوظيفتها عندما تكون قدرة تلك الإشارات على

توليد التأويل عالية لا تتحمل الشخصية أداءها. فإن مثل تلك الشخصية تثير الغموض وتدخلنا في دائرة الشك من انتمائها. وهو ما يحفزنا «... على إزالته لكي نضع عوضاً عنه معنى ثابتاً»(١). ذلك البحث يدخلنا في دائرة الرمز في محاولة للوصول إلى المعنى أو الاقتراب منه «لأن القارئ لا يأتي إلى النص بكراً من الناحية الثقافية، خلواً من تأثيرات اجتماعية وأدبية سابقة»(٢). ذلك لأن الإرث الثقافي والرؤية القبلية عوامل دافعة للبحث عن تفسير للغموض والوصول إلى معنى، فيؤدي ذلك إلى إخراج الشخصية من المنطقة القلقة ودفعها باتجاه الانحياز إلى الرمز.

إن الافتراق بين الشخصية والرمز يكمن في تفاوت قدرة كل منهما على حمل الدلالات القادرة على خلق التأويل المتصل بتكوينه في متن النص الأدبي، واحتمالات الإحالة إلى خارجه. فالشخصية يمكنها الاكتفاء بما تولده الإشارات من دلالات تقود إلى معنى وتشكل وظيفتها في النص الأدبي؛ على حين الرمز لا يكتفي بما تولده تلك الإشارات من دلالات في المتن ويوسع من المعنى لخلق التأويلات أو التأويل الأنسب تبعاً لرؤية المنتج والقارئ معاً. إذ إن «النص الأدبي ليس له معنى صحيح واحد»(٣). ذلك التعدد في المعنى والبحث عنه يُعد مكوناً مؤقتاً في المنطقة القلقة بين الشخصية والرمز، ويدفع بنا لتحديد انتماء بؤرة الإشارات تلك إلى أيٍ

١- م.س/ص٨٩.
٢- م.س/ص٩٦.
٣- م.س/ص٩٥ - ٩٦.

منهما؛ ومن بعدُ «... يكون اهتمامنا بالنص هو الاهتمام بهذه الرموز الواسعة من المعاني التي انتزعت منها كل حسنات الخصوصية بعناية تامة»(١)، وانحياز واضح إلى الرمز وخروج أمين من تلك المنطقة.

٢- الصورة / الكناية والتشبيه والاستعارة

تُعد الصورة عنصراً من عناصر النص الأدبي، يمتلك جمالية عالية وطاقة تعبيرية تؤثر في المتلقي، وترتقي بالطاقة الانفعالية والتعبيرية للنص، سواء أكان ذلك النص نثرياً أمْ شعرياً، لتحقيق ما يرغب منتج الخطاب في الوصول إليه من تأثير في الآخر بالتعبير عن مكنونات الداخل، ومن دون تجنيس للنص الأدبي، وأن كان حضورُها في بعضٍ منها طاغياً، غير أن ذلك لا يعدم حضورها في غيره. إذ إن «الروائي كالشاعر، قد يستعمل الصور مختلقة من الشدة لتزويق الحكاية أو الإسراع بحبكة القصة...»(٢). وهو ما أدى إلى عدَّ التمييز «بين الرواية الشعرية والقصيدة القصصية هو شكلي تماماً»(٣).

غير أن ذلك الحضور للصورة في النص الأدبي يعتمد على الأدوات الأسلوبية التي تتضافر على بنائها. تلك الأدوات تمتلك طاقة تعبيرية مستقلة عن عنصر الصورة. فهي قد تكون قادرة على خلق الإيحاء وهو

١- م.س/ص٧٦.

٢- الصورة الشعرية/ سيسل دي لويس/ ترجمة: د.أحمد نصيف جاسم - مالك ميري - سلمان حسن إبراهيم/ دار الرشيد للنشر - بغداد/ ١٩٨٢/ ص٩٩.

٣- م.س/ص٩٩.

الذي يُعد مدخل التأويل، ومن بعد تدخل في حدود الرمز، أو تزاحمه في الطاقة الدلالية والإيحائية التي يمتلكها. فتكون الصورة بوصفها عنصراً في النص الأدبي تزاحم الرمز، إضافة إلى قدرة الأدوات الأسلوبية نفسها وهي التي تكونها أن تدخل في ذلك التزاحم معه. وهو ما تطلب دراسة الصورة والأدوات الأسلوبية في مبحث واحد.

فالصورة في النص الأدبي بأيسر تعريف لها «رسم قوامه الكلمات»(١). فإنها عموماً «استعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي»(٢). غير أن المقصود بالصورة هنا تلك «التي تولدها اللغة في الذهن»(٣). فهي بذلك «تمثل... مرادفاً لكل التجوز الدلالي. دالة على جنس يحتوي على كل الأنواع التصويرية»(٤). وهو ما يجعل من «مصطلح الصورة يشمل التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز - ليس بوصفه عنصراً - بالإضافة إلى أنواع المجاز الأخرى»(٥). لذلك إن المجاز اللغوي الذي تعتمد الصورة عليه في بنائها «... هو الكلمة المستعملة في غير ما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة

١- م.س/ص٢١.

٢- الصورة الفنية/ نورمان فريدمان/ ترجمة وتقديم: د.جابر عصفور/ الأديب المعاصر/ العدد١٦ آذار١٩٧٦/ ص٣٢.

٣- م.س/ص٣٢.

٤- تحديد الصورة وأهميها في الخطاب الشعري/ د.الولي محمد/ مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ بفاس/ جامعة سيدي محمد بن عبدالله/ العدد٩ سنة ١٩٨٧/ ص٢٠١.

٥- م.س/ص٢٠٠.

استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة ما تدل عليه بنفسها في ذلك النوع»(١). وهو خلاف الحقيقة في اللغة «وهي الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع»(٢). مما يجعل مجال التمييز بين المجاز اللغوي والحقيقة اللغوية هو الانزياح الذي يُحدثه استعمال اللغة نفسها باستعمال الكلمة في غير ما تدل عليه بنفسها مع وجود دليل على إرادة ذلك. فتكون الصورة بذلك معتمدة على الانزياح الذي يحدثه الاستعمال للغة بوصفها الكلمات القادرة على خلق تصور ذهني يشير «إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب»(٣). ولما كان مجاز الكلام يمكن اختزاله إلى ستة أنواع هي «المجاز المرسل، الكناية، التشبيه، الاستعارة، التشخيص، التمثيل»(٤)، فإنه «غالباً ما يقوم بين الطرفين في حالة المجاز المرسل والكناية على نوع من المناسبة بين النوع والجنس، والعلة والمعلول، أو ما يشبه ذلك، بينما تقوم العلاقة في بقية أنواع المجاز - غالباً - على إيقاع التشابه بين الأشياء المختلفة»(٥). وهو ما يدعونا إلى قصر المبحث على الكناية والتشبيه والاستعارة بوصفها أدوات قادرة على منح الأدوات الأخرى شيئاً من خواصها.

١- مفتاح العلوم لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي السكاكي/ مطبعة مصطفى البابي الجلبي واولاده بمصر/ الطبعة ١/ سنة ١٩٣٧/ ص ١٧٠.

٢- م.س/ص١٦٩.

٣- الصورة الفنية/ نورمان فريدمان/ س.ذ/ ص٣٢.

٤- م.س/ص٤٠.

٥- م.س/ص٤٠.

أ- الكناية

إذا كانت الكناية كلمة أو عبارة «... تطلق... على شيء لا تنطبق عليه حرفياً، توخياً لإظهار شبه ما»[١]. خلال العادات والدلالات الحسية»[٢]. فتكون بذلك «تتحيز من واقع الخصائص الأدل فيه وتقرنها بذاتها»[٣]. فهي «تفيد من الواقع الحسي ذاته الدلالالة القصوى... بل إنها في أعماقها تُشبهُ الواقع بنفسه»[٤]. فتكون الكناية بذلك لكي تحقق انتماءها يلزمها الانتقال من اللازم إلى الملزوم، وهو ما يدفع إلى ترك التصريح بالشيء إلى ذكر ما يلزمه، وإلى إيجاد علاقة سببية بين العلة والمعلول من دون مشابهة بينهما. مما يمنحها قدرة الإيحاء عبر المسافة التي يخلقها ترك التصريح بالشيء إلى ذكر ما يلزمه فتكون هي «المشبه به لأنها تفي بغرض التشبيه من الظاهرة الأدل القائمة في متنها»[٥]. وبذلك تمتلك الكناية قدرة التحول من أداة أسلوبية في النص الأدبي إلى عنصر بتشكيلها الصورة فيه. ذلك التحول يقربها أحياناً من الرمز ويجعلها تتداخل معه فهي «حين تسمو وتتخطى ذاتها تغدو رمزاً، كما أن الرمز إذا تداعى

١- الأسطورة والرمز/ مبادئ نقدية وتطبيقات/ ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا/ دار الحرية للطباعة -بغداد/١٩٧٣/ ص٣٧.

٢- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي/ إيليا الحاوي/ دار الثقافة - بيروت/ ١٩٨٠/ ص١٣٦.

٣- م.س/ص١٣٨.

٤- م.س/ص١٣٨.

٥- م.س/ص١٣٨.

وانهار فإنه يسفُّ إلى الكناية»(١). وهو ما يجعل من الرمز مرتبة أعلى من الكناية. فالكناية حين (تسمو) تصبح رمزاً، في حين أن الرمز حين (يتداعى) يسفُّ في الكناية. ذلك التمييز بين أداة أسلوبية وعنصر أدبي في النص الأدبي لا يُعد كافياً للفصل بينهما.

الى جانبٍ من أن المفاضلة بينهما غير مجدية إلاّ بالسياق العام للنص الأدبي وفاعلية كل منها فيه. فلا يمكن القول المجرد من أفضلية أداة على أخرى، أو عنصر على آخر، إلاّ بالتوظيف الدال على القدرة التعبيرية للأداة أو العنصر في ذلك النص. لذا إن معرفة حدود عملهما في النص الأدبي تُعد الأفضل للتمييز بينهما. فالكناية «... تُشبه الواقع بنفسه»(٢). في حين أن الرمز يسقط الواقع المفترض في النص الأدبي على الواقع العياني.

فهي بذلك تدعو إلى «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك»(٣). فهي انتقال «... من اللازم إلى الملزوم»(٤). مما يؤدي بها إلى أن «تفيد من الواقع تلك الدلالات الخاصة به، واللصيقة بمعناه في الأعراف الواقعية ومن

لذا إن الكناية حين تتمكن من الوصول إلى هذا المستوى من الأداء تفترق عن كونها كناية وتمتنع عن تشبيه الواقع بنفسه بما تخلقه من إيحاء يدخلها في منطقة التأويل الذي يدعم الاحتمال المرجح للمعنى المفترض في

١- م.س/ص١٣٨.

٢- م.س/ص١٣٨.

٣- مفتاح العلوم/ للسكاكي/ س.ذ/ ص١٨٩.

٤- م.س/ص١٥٧.

النص وتسنده الإشارات فيه ويحيل إلى خارج النص مما يجعلها تتحول إلى رمز.

ب. التشبيه

يُعد التشبيه أحد أعمدة الصورة في النص الأدبي ويحقق فاعليته فيها. فإن طبيعته في الكلام تستدعي «طرفين مشبهاً ومشبهاً به واشتراكاً بينهما من وجه وافتراقاً من آخر»(١). وفي النص الأدبي «يقرن جزءاً من واقع بجزءٍ من واقع آخر»(٢)؛ إذ «التشبيه ينطلق من الواقع»(٣). إلاّ إنه تشابه «... بين الإشياء المختلفة»(٤). لأن «ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه.. يأبي التعدد فيبطل التشبيه»(٥). ولكنه بالمقابل يتطلب الاشتراك بين المشبه والمشبه به لأن «عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما لرجوعه إلى طلب الوصف»(٦). لذلك إن قوام التشبيه على الاشتراك من جهة والاختلاف من جهة أخرى يجعله «قائماً على الافتراض والجزئية»(٧). وهو ما يجعل منه «سمواً بالنسبة

١- مفتاح العلوم/ للسكاكي/ س. ذ/ ص١٥٧.
٢- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي/ س.ذ/ ص١٣٨.
٣- م.س/ص١٣٠.
٤- الصورة الفنية/ نورمان فريدمان/ س.ذ/ ص٤٠.
٥- مفتاح العلوم/ للسكاكي/ س.ذ/ ص١٥٧.
٦- م.س/ص١٥٧-١٥٨.
٧- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي/ س. ذ/ ص١١٥.

إلى الواقع الحسي وانحدار بالنسبة إلى الواقع الفني»[١]. لأن «التشبيه ينم عن قصور... لأنه يقيس جزءاً من الحقيقة عن جزء آخر يماثله، يدني الحقيقة إلى الحواس والفهم، لكنه لا قبل له بنقلها هي بذاتها»[٢]. وهو ما يجعل مجال المقارنة بينه وبين الرمز بعيدة، لأن الرمز «لا يقارن ولا يقابل جزءاً بجزءٍ ولا يخمن ولا يفترض على الحقيقة. بل إنه يكتشف في الظاهرة حقيقة قائمة بذاتها لا تنتمي لسواها ولا تستمد منه يقينها»[٣].

غير أنه يدخل في إمكانية خلق الصورة التي تنافس الرمز أو تتداخل معه في تخومها باستعمال الكلام على غير ما يدل عليه، وإن جزئياً مع توافر النية لإحداث ذلك الانزياح.

لذلك إن التشبيه بوصفه أداة في النص لا يمتلك فرصة مزاحمة الرمز أو التداخل معه. غير أنه يمتلك هذه الإمكانية حين يشترك في بناء الصورة التي تمثل عنصراً من عناصر النص الأدبي، بإمكانها التحول إلى مستوى الرمز بالأدوات المكونة لها من كناية وتشبيه واستعارة.

ج- الاستعارة

إذا كانت الصورة في النص الأدبي «لا تستخدم إلاّ بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديداً.. من خلال الاستعارة»[٤]. فإن الاستعارة في الوقت

١- م.س/ص١٣٠.
٢- م. س/ص١١٥.
٣- م. س/ص١١٥.
٤- الصورة الفنية/ نورمان فريدمان/ س. ذ/ ص٣٥.

نفسه خلقتها «الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ثم بين الأشياء والمشاعر»(١). فهي مجاز لغوي متضمن للفائدة من معناها وخال من المبالغة(٢). ففيها «تُعد الكلمة مشتملة فيما هي موضوعة له... ولا نسميها حقيقة بل نسميها مجازاً لغوياً لبناء دعوى المستعار موضوعاً للمستعار له على ضرب من التأويل»(٣). فهي «لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم بل لابد فيها من تقدمة تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له تستدعي تقديم التعرض للتشبيه»(٤). وهو ما يتطلب «أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»(٥). لذلك إن الاستعارة بوصفها أحد أعمدة الصورة خلقتها الحاجة إلى التعبير عن العلاقات بين الأشياء في النص. تلك العلاقة تبتغي تحقيق أثرها في المتلقي من خلال خلق الصورة نفسها المعبرة عن فكر أو وعي أو تصور منتج النص بوصفها عنصراً أدبياً يمتلك قدرة خلق التصورات المرتبطة

١- م. س/ص٢٩.

٢- انظر: مفتاح العلوم/ للسكاكي/ س.ذ/

ص١٧٢: «الراجع إلى معنى الكلمة (أي المجاز اللغوي) قسمان: خال من الفائدة ومتضمن لها. والمتضمن للفائدة قسمان: خال عن المبالغة في التشبيه ومتضمن لها، وأنه يسمى الإستعارة...».

٣- م.س/ص١٦٩-١٧٠.

٤- م.س/ص١٥٧.

٥- م.س/ص١٧٤.

بتجارب سابقة أو تصورات ذهنية مؤثرة في وعي المخاطب من أجل التأثير في قناعاته سلباً أو إيجاباً. لذلك هي «وسيلة شبه خفية يدخل فيها عدد كبير من العناصر المتنوعة في نسيج التجربة»(١). غير أن الإستعارة في عملها تعتمد على «توحد بين جزء من واقع بجزء من واقع آخر في خاصة كبرى»(٢). وهو ما تفترق به عن الرمز، فهي وإن إشتركت معه في خاصية التأويل، غير أن الرمز «ليس أداة تقرير ومقابلة وانتخاب»(٣).

د- مما تقدم فإن الصورة تعتمد في بنائها على المجاز اللغوي لخلقها باستعمال الكلمة في غير ما تدل عليه، مع النية المسبقة لتحقيق ذلك. فهي تعتمد التأويل، الذي تتفق فيه مع الرمز، المتصل بالانزياح الذي يحققه الاستعمال غير المعتاد للكلمة. على حين أن الرمز لا يعتمد على هذه الانزياحات، بل يعتمد على بناء الإشارات فيه، بحيث تؤدي إلى الدخول في منطقة الإيحاء المؤدي إلى التأويل للوصول إلى المعنى المرجح للنص الأدبي. فالرمز يحدد معناها بذلك الترجيح بإسقاط الواقع المفترض في النص الأدبي على الواقع العياني. على حين تسعى الصورة إلى الإفادة من الواقع العياني بالمجاز اللغوي لخلق المعنى في النص الأدبي. فإذا كان «المبدأ الذي ينظم الصورة هو التوافق بين الموضوع والصورة»(٤). فإن ذلك التوافق

١- الصورة الفنية/ نورمان فريدمان/ س.ذ/ ص٤٣-٤٤.
٢- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي/ س.ذ/ ص١٣٨.
٣- م.س/ص١٤٢.
٤- الصورة الشعرية/ س.ذ/ ص١٠٠.

يعتمد على المقابلة أو الافتراض، أو الاستعارة، أو الكناية، وهو ما يفترق الرمز فيه عن الصورة.

هـ- إن الاقتراب بين الصورة والرمز بوصفهما عنصرين في النص الأدبي ويمكن أن يتماهيا في بعضهما يعود أساساً إلى قدرة كل منهما على خلق فضاء إيحائي في النص، حيث «لا يمكن للمرء أن يمضي طويلاً في مناقشة الصورة دون أن ينزلق إلى الرمزية... باعتبارها تؤدي وظيفة في نسيج من العلاقات»[١]؛ ذلك الفضاء الذي يُعد المدخل الواسع للتأويل، فإنه في الصورة يعتمد أدوات أسلوبية تعمل في اللغة بالإنزياح الذي ينتجه الاستعمال غير المعتاد للكلمة من أجل الوصول إلى المعنى، على حين أن الرمز يعتمد على خلق ذلك الفضاء على الإشارات المكونة له في النص وتهدف الوصول إلى الكشف. وبالمقابل فإن الصورة تعتمد الخارج لإسقاطه على الداخل بالافتراض والتشبيه والمقارنة، على حين أن الرمز يعتمد لإسقاط داخل النص على خارجه، بالكشف الذي يحققه الرمز في الواقع المفترض في النص على الواقع العياني.

و- اعتماد الصورة على المجاز اللغوي لتحقيق دلالتها في النص على تعدد أشكال المجاز، يجعل من ذلك المجاز ليس المعنى المقصود من ذلك التحول في النص، فتكون بذلك «زائدة وفضله مقابل المعنى الذي يراد

١- الصورة الفنية/ نورمان فريدمان/ س.ذ/ ص٤٧.

توصيله»(١)، وهو ما يؤثر في الصورة بوصفها عنصراً في النص الأدبي، فهي لا تمتلك الصفة التصويرية التي عمادها المجاز اللغوي إلاّ إذا كانت زائدة عن المعنى «... فإذا لم تكن هذه الصورة زائدة، فإننا لا ندخلها في عداد الصورة»(٢). وهو ما تفترق به عن الرمز. إذ إن الرمز يُعد أداة كشف المعنى في النص الأدبي، ولا يمكن عده فضلة أو زيادة فيه، وإن غلفه - أحياناً - الغموض، فمردُّ ذلك تعدد الاحتمالات المرجحة للمعنى التي تجنح إليها الإشارات المشتركة في بنائه وتميل إليها القراءات المرتبطة به تبعاً لقدرات الإشارات في تكوين المعنى للوصول إلى الكشف وقدرات المتلقي في تشكيلها بثقافته ووعيه بها.

٣- المذهب الرمزي

تشكل (الرمزية) مذهباً أدبياً، وحركة ثقافية، ارتبطت بوعي مؤسسيها وبُناتها؛ والمهتمين بها. إذ خلقت لنفسها رؤية فلسفية عن الوجود، وعبرت عن نفسها بأساليب (تكنيكية) ارتبطت بحقبة زمنية وتاريخية معينة (١٨٨٥م-١٩١٣م) نتيجة انتكاسات، أو أزمة حضارية في الغرب. فقد نشأت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر في فرنسا. وكانت تمثل ثورة على أنماط التفكير السائد في حينه، وعلى الأساليب الكتابية التي سبقتها. فهو «مذهب يناهض الطبيعية والنثرية في الشعر... وأنه ردة فعل ضد تزمت

١- تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري/ س.ذ/ ص٢٠٤.

٢- م.س/ص٢٠٤.

البرناسيين والطبيعيين»[١]. فالرمزية «حركة روحية ميتافيزيقية»[٢]. استثمرت الرمز من بين ما استثمرته من عناصر النص الأدبي، وارتبطت تسميتها به. غير أن الرمز فيها لم يكن العنصر الوحيد الذي تم التركيز عليه أو عده نقطة الاختلاف الأساسية بين (الرمزية) بوصفها مذهباً أدبياً وبين المذاهب الأدبية السابقة عليها. إذ إن موقفها كان يتشكل في الأساس من موقفها من اللغة أولاً. وهو ما ذهب إليه (بول ڤاليري) حين وصف «الأدب فناً مبنياً على اساءة إستعمال اللغة، أي إنه مبني على اللغة بصفتها خالقة للأوهام، وغير مبني على اللغة بصفتها وسيلة لبث الحقائق»[٣]. فكانت بذلك «... محاولة إيصال مشاعر شخصية فذة عن طريق وسائل مدروسة بعناية، عن طريق تداع معقد للأفكار - ناجم عن خليط من الصور»[٤]. وهو ما كان يمثل الافتراق الأساسي بين (الرمزية) بوصفها مذهباً أدبياً وبين الرمز بوصفه عنصراً في النص الأدبي. مما دفع (ادمون ولسون) إلى التوكيد على أن «رموز الرمزية يجب تعريفها على نحو يغاير تعريف الرموز بمعناها المألوف»[٥].

١- مفاهيم نقدية/ رينيه ويليك/ ترجمة: د.محمد عصفور/ عالم المعرفة/ الكويت/ ١٩٨٧/ ص٢٨٢.

٢- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي/ س.ذ/ ص٤٠.

٣- قلعة اكسل/ ادمون ولسون/ ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ط٢ سنة ١٩٧٩/ ص٢١٨.

٤- م.س/ص٢٣.

٥- م.س/ص٢٢.

إن الفروق التي يمكن عدّها أساسية بين الرمز كونه عنصراً من عناصر النص الأدبي وبين (الرمزية) كونها حركة ثقافية ارتبطت بظرفها التاريخي والأسباب التي أوجبتها في حينها. إن الرمز يُعدّ أقدم وجوداً ومن تكوينات النص الأدبي ذي الحيوية العالية والقدرة على تفجير الدلالات في النص «فالرمزية بمعنى استخدام الرموز في الأدب شيء يلازم الأدب في الكثيرمن الأساليب والعصور والمدنيات»(١). على حين تعد (الرمزية) أحدث عمراً منه؛ وإن استثمرته، فإن ذلك لم يكن حكراً عليها. وإن كان له وضع خاص فيها. فإن ذلك يمثل قدرة هذا العنصر على تفجير الطاقة الدلالية للمعنى وإيصال الأفكار على وفق رؤية منتج النص، وأهدافه، وقدراته. فالرمز له حضور في جميع الأنماط الأدبية، وفي جميع المناهج، والمذاهب الأدبية؛ على حين (الرمزية) اقتصرت في حضورها الفاعل على حقبة تأريخية معروفة بمسبباتها، وقد توقفت أو اضمحل تأثيرها في الوسط الثقافي للبيئة التي أنتجتها أو على أنها تيار مؤثر في الثقافة العالمية؛ بسبب التحولات الكبيرة في الوعي لشروط إنتاجها؛ أو إنتاج الأدب. مما أدى إلى إنحسار أهدافها عن الوسط الثقافي.

لذلك إن الرمز لا يمكن تصور تعطيل دوره في النص الأدبي؛ على حين يمكن تصور ذلك بالنسبة (للرمزية) التي وصلت حد الضمور، ولم تعد المذهب الأدبي السائد في الوسط الثقافي(٢).

١- مفاهيم نقدية/ س.ذ/ ص٢٦٧.

٢- م.س/ص٢٧٢: «وقد كان كتاب (قلعة اكسل-١٩٣١) لادمون ولسون... أول كتاب نظر إلى الرمزية باعتبارها حركة عالمية... انتهت وقت تأليفه الكتاب».

إن الرمز في النص الأدبي يمكن اكتشافه: من مكوناته ووظائفه، على حين (الرمزية) بصفتها مذهباً تُكتشف تبعاً للأهداف المبتغاة في النص. أي إن الرمز يكتشف من عناصر بنائه، على حين (الرمزية) يكون ذلك على وفق أهدافها المعروفة. وأن انتماء الرمز إلى نص بعينه لا يجعل من ذلك النص منتمياً إلى (المذهب الرمزي)، إن لم يرتبط بأهدافها ووسائلها في التعبير.

مما تقدم يتضح أن الرمز في النص الأدبي يمكن تكييفه على تحمل أهداف المنتج؛ وإن تطلب استثماره إيجاد أساليب جديدة تتصل بذلك الاستثمار لتحقيق كشف المعنى المراد به الوصول إلى تلك الأهداف. غير أن ذلك لا يمثل مجمل عطاءات الرمز، وإنما يمثل جانباً منه، لقدرة هذا العنصر من الوصول إلى الإيحاء القادر على النهوض بالمعنى المراد. فيكون الرمز في مثل هذه الحالة، شأنه شأن العناصر الأخرى في النص الأدبي، حين تتوافر الرغبة والقدرة على استثمارها بطاقة دلالية عالية. فرمز المذهب الرمزي لا يمثل الحدود القصوى لإمكانيات هذا العنصر، وإنما هو تنويع على إيقاعه. فيكون بذلك التعويل على معرفة حدود الرمز، مثلما طرحته الرمزية، قسر له على كتمان بوحه. أو تقييد لحدودة الأوسع، ومن بعد إضاعة فرصة معرفته.

٤- الرمز الفلسفي / فلسفة الأشكال الرمزية

يمثل الرمز في الجهد التنظيري الفلسفي على ثرائه، محاولة لوضع قانون عام في ضوئه يمكن تفسير الظواهر السلوكية للإنسان ومعرفة آلية تطور ملكاته الفكرية. ويهدف في الوصول إلى نظرية معرفية

(ابستمولوجية) عن الإنسان ومحيطه الخارجي. وهي في الجانب المهم منها محاولة إيجاد الخصائص العامة للتفكير بالمحيط الخارجي بمعرفة آليات التفكير البشري وعكس الداخل منها على الخارج أو طبيعة عمل الداخل في إدراكه لنفسه وللخارج.

فهي في جهودها النظرية الضخمة تهدف إلى تعريف الإنسان للوصول بذلك التعريف إلى معرفة حدود ما يختلف به عن غيره. وقد كان لجهد (إرنست كاسيرر) في كتابه (فلسفة الأشكال الرمزية)(١). الأثر المهم في تصور الفكر الرمزي الفلسفي عن الإنسان. وكان كتابه (مدخل إلى فلسفة الحضارة الانسانية - أو مقال في الإنسان) (٢)، تكثيفاً لأهم المبادئ والمنطلقات الفكرية التي توصل إليها المؤلف في كتابه الأول.

يبدأ (إرنست كاسيرر) بالسؤال الجوهري، عندما يحاول الوصول إلى تعريف محدد للإنسان بالأختلاف على ما تواضع عليه الفكر الفلسفي

١- مؤلف ضخم متعدد الأجزاء. لم يترجم إلى العربية، ولم أصل إلى مصدر يؤيد ترجمته. وقد أشار د.إحسان عباس في مقدمته لكتاب (مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية) إلى ذلك مشفوعاً بأمنية ترجمته. وقد أشار إليه أيضاً (رينيه ويليك) في كتابه (مفاهيم نقدية) وعده كتاباً في النظرية المعرفية.

٢- مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية - أو مقال في الإنسان/ إرنست كاسيرر/ ترجمة: د. إحسان عباس/ مراجعة: د.محمد يوسف نجم/ دار الأندلس - بيروت/ سنة ١٩٦١.

وقد اعتمدنا في استعراضنا للرمز الفلسفي عليه، لأنه مؤلف من لدن المؤلف نفسه لكتاب (فلسفة الأشكال الرمزية). وستتم الإشارة إلى رقم الصفحة في المتن عند الاقتباس منه.

السابق عليه من أن (الإنسان هو حيوان عاقل ناطق)، والدخول في منطقة من التعميم تتيح له اختيار مسالك عدة للوصول إلى تعريف يتفق ومنطلقاته الفكرية. فيكون تعريفه الأول للإنسان «هو المخلوق الدائم البحث عن نفسه» (ص٣٦). ويقترح تعريفاً آخر أكثر تحديداً، وإن اتفق مع التعريف العام الذي طرحه. فيصل إلى أن «الإنسان حيوان ذو رموز» (ص٦٨). وبه يُعد الرمز بديلاً عن العقل والنطق وخاصية تميزه عن غيره، وبه يحقق الاختلاف، لأنا «... إذا فعلنا ذلك ميزنا إختلافه الخاص عما سواه» (ص٦٨). وبذلك يكون قد بدأ الخطوة الأهم في طريق تفسير التعريف والتوسع به.

وقد ذهب (كاسيرر) في مذهبه الفلسفي إلى محاكاة النظرية البيولوجية (يوهان فون يوكسكل) التي وصفت «كل كيان عضوي حسب تركيبه التشريحي يمتلك جهازين: جهاز استقبال (Merknetz) وجهاز تأثير (Wirkentz)، ولا بّقاء للكيان نفسه إذا لم يتعاون الجهازان ويتوازنا. وهذان الجهازان... حلقتان في سلسلة واحدة يسميها يوكسكل (الدائرة الوظيفية - Funktion Skrcis) في الحيوان» (ص٦٥-٦٦).

كانت محاكاة (كاسيرر) لهذه النظرية بأن أيدها وأضاف إليها «حلقة ثالثة هي التي يمكن أن نسميها (الجهاز الرمزي...)» (ص٦٦). وعدها «وحدة تحول الحياة الإنسانية كلها... في بُعدٍ (جديد) من أبعاد الحقيقة» (ص٦٦). غير أن قصر (الجهاز الرمزي) على الإنسان دون سواه من الكائنات الأخرى. وبذلك إن حدود تميز الإنسان عن غيره يكون بما يمتلكه من فاعلية في جهازه الرمزي الذي يشير إليه (كاسيرر) وإضافة إلى جهازي (يوكسكل) في نظريته البيولوجية.

وهو ما دفع به إلى مراقبة عمل هذا الجهاز بالفعاليات البشرية ومقارنتها مع فعاليات الحيوان. إذ يذهب إلى «أن الحيوان يملك ذكاءً وخيالاً عمليين بينما يملك الإنسان وحده شكلاً جديداً منهماً طوره لنفسه، أعني: الخيال والذكاء الرمزيين» (ص٨٠). وهما بطبيعة الطرح النظري في هذه الرؤية الفلسفية يختلفان عن الخيال والذكاء العمليين لدى الحيوان؛ من دون الإشارة لاحتمال وجود الجهاز الرمزي لديه وإن كان بمستويات أدنى من الإنسان[1]. ترتب على ذلك أن الذكاء والخيال الرمزيين قادا الإنسان إلى مستوى معرفي أكثر تطوراً حين يتمكنا من إيجاد بدائل رمزية للمدركات الحسية والمادية وخلقا نظاماً موحداً لهما بتلك البدائل، وهي التي تعد عملية لدى الكائنات العضوية الأخرى أو مفقودة الأثر لديه كالمسافة والزمن ؛إذ بدونها لا يمكن الوصول إلى الحقائق، ف «لا نستطيع أن نتصور شيئاً حقيقياً إلاّ في ظل المسافة والزمن» (ص٩٣). غير أن (المسافة والزمن) ينقسمان تبعاً لوجود (الجهاز الرمزي) إلى «طبقات عليا وطبقات دنيا... تسمى الطبقة الدنيا (المسافة والزمن العضويان)...» (ص٩٤). وهو ما يتطلب وجودهما لدى كل كائن عضوي لكي يحقق التكيف مع المحيط الخارجي، ويتطلب «قدرة على التمييز بين الدوافع المادية والاستجابة الملائمة لتلك الدوافع» (ص٩٤).

١- أعرضنا عن مناقشة هذه الجوانب من النظرية لخروجها عن دائرة البحث، ونصب اهتمامنا على استعراض عام لها ومقارنة الرمز فيها مع الرمز في النص الأدبي، وهو ما يتطلب هذا الاستعراض.

غير أن قدرة التمييز تلك لا يمكن للكائن العضوي تعلمها «عن طريق التجربة الفردية» (ص٩٤). وهو ما يمكن تسميته بالإحساس الفطري لهما. ذلك الإحساس يتحول إلى شكل جديد مغاير للإحساس الأول لدى الكائنات العليا، يصطلح عليه (كاسيير) «المسافة الحسية. هذه المسافة ليست مدلولاً حسياً بسيطاً وانما هي ذات طبيعة معقدة تحتوي عناصر من مختلف انواع التجربة الحسية» (ص٩٤-٩٥). وهي أيضاً (مسافة مجردة) يتوصل إليها الإنسان «بواسطة عملية فكرية بالغة التعقيد والصعوبة» (ص٩٦). فهي بالتالي مسافة رمزية لأننا فيها «لا نهتم بحقيقة الأشياء وانما نهتم بحقيقة الفروض والاحكام» (ص٩٧). والحال نفسه بالنسبة للزمن بأبعاده الثلاثة. فالتذكير يُعد ماضياً، والتذكر وإن ارتبط بالماضي إلاّ أنه «ولادة الماضي من جديد» (ص١٠٧). تلك الولادة تمثل «صورة الذاكرة الإنسانية ويفرقها عن سائر الظواهر الأخرى في الحيوان أو الحياة العضوية» (ص١٠٨). لأن الولادة الجديدة للماضي تعتمد على «معلومة منتزعة من تجربتنا الماضية» (ص١٠٧-١٠٨)، نقوم، من أجل الوصول إلى الحقيقة بها «جمعها ثانية؛ أي تنظيمها وتأليفها وحشدها حول مركز فكري» (ص١٠٨). هذا الجمع والحشد وإعادة البناء يُعد تذكراً رمزياً، وهي عملية «سيقيد بها الإنسان تجربته الماضية ويعيد بناءها» (ص١٠٨). غير أنها معدومة الأثر ما لم تتوافر التجربة على عنصر الخيال، إذ «يصبح الخيال عنصراً ضرورياً للاستعادة الصحيحة» (ص١٠٨-١٩٠). وهو الخيال الرمزي المرتبط بالجهاز الرمزي الذي يعده أساس تميز الإنسان عن الكائنات الحية الأخرى. غير أن الأهم في هذا الجانب من الحياة الإنسانية هو «... ما يمكن أن نسميه البعد الثالث من

أبعاد الزمن - بعد المستقبل...» (ص١١٠). وأن الفكرة النظرية عنه تصبح «ضرورية لكل أنواع النشاط الحضاري الراقي... فهي أكثر من محض التوقع» (ص١١٢). فهي «قوة مصرفة في الحياة الإنسانية... تتجاوز حدود الحاجة العملية المباشرة... وتبلغ في أعلى صورها وراء حدود الحياة التجريبية...» (ص١١٣). ذلك البعد الثالث لدى الإنسان هو (المستقبل الرمزي) الذي لا يختلف عن (ماضيه الرمزي) بل «يشبهـ(ـه).. ويقاس عليه» (ص١١٣).

إن من مستلزمات المعرفة البشرية، على وفق رؤية (كاسيرر) التي تطلبها (جهازه الرمزي)، أن تمتلك خيالاً وذكاءً رمزيين، وهما اللذين قادا إلى التفريق بين المسافة العملية والمسافة الحسية، أي المسافة الرمزية، وإلى التفريق أيضاً بين الزمن بأبعاده التي لم تعد معتاده بتقويمها على وفق فعاليات الجهاز الرمزي إلى التذكر الرمزي والمستقبل الرمزي. ذلك ما قاداه للوصول إلى ذروة المعرفة البشرية بالتمييز بين (الحقيقي والممكن)؛ وهو تمييز بين (الواقعية والمثالية)، فحيث «إن العقل الإنساني... في حاجة إلى رموز» (ص١١٥). فإن هذه المعرفة «بلب طبيعتها، معرفة رمزية» (ص١١٥). ومن أجل أن تتحقق هذه المعرفة وتأخذ مداها في التأثير؛ فهو ما يتطلب «أن يوضع فصل حاد بين الحقيقي والممكن، أي بين الأشياء الواقعية والمثالية» (ص١١٦). وهو ما يماثل «الحقائق الملحوظة (الواقعية) والحقائق الافتراضية» (ص١١٩). غير أن ذلك الفصل الحاد بين الحقيقي والممكن لا يتم إلاّ ب(العملية الخلاقة) التي تسعى، كما يسعى (التركيب الفلسفي) «إلى وحدة العمل» (ص١٣٨)؛ إذ إن «التجربة الإنسانية لا تجد الفعاليات التي تؤلف عالم الحضارة قائمة في استخدام... بل على

العكس...» (ص١٣٨). فإن نتائج هذه الفعاليات تتعارض مع بعضها، وتتناقض، وأن الاعتداد بهذه النتائج يؤدي إلى استحالة أن ترد تلك الفعاليات «إلى مقام مشترك» (ص١٣٨). لذلك إن وحدة العمل تحقق الانسجام بين تلك الفعاليات، فهي وحدة «لا يمكن أن تكون وحدة جوهرية مادية وإنما تكون وحدة وظيفية» (ص٢٣٠).

تلك الفعاليات وإن اتصفت بالتعارض «فالفكر العلمي يناقض الفكر الأسطوري ويبطله» (ص١٣٨)، ذلك التعارض لا يحول دون عدها تمتلك خاصية مشتركة، هي «لياقة تلك الوسائل لتحقيق الغاية وتطابقها معها» (ص٢٣١). تلك الغاية المتصلة بالفصل الحاد بين الحقيقي والممكن وهي التي تجد تجسيداً لها بتشكيل ذلك الممكن وما يتصل به من رؤى في اعمال معبرة عنها، لأنه «المميز الأكبر للإنسان، أي علامته الفارقة، ليست هي طبيعته الميتافيزيقية أو المادية وإنما هي عمله، وهذا العمل... هو الذي يحدد دائرته (الإنسانية) ويحتمها» (ص١٣٥).

إن (كاسيرر) وإن عدَّ الفكر الرمزي يمتلك قدرة بها «يتغلب على القصور الذاتي الطبيعي لدى الإنسان ويمنحه قدرة جديدة على أن يشكل العالم الإنساني من جديد...» (ص١٢٣)، فإنه بالمقابل يتحفظ من الوقوع في «خطر فقدان القدرة على رؤية الفروق المميزة الهامة» (ص٢٧٤). لأن المصطلح «عام واسع يشمل أشد الاستدلالات تباعداً» (ص٢٧٣). ومن بعد يؤكد اختلافه في أنماط معرفية أخرى، ومن بينها الفن، إذ «أن رمزية الفن يجب أن تفهم بمعنى داخلي ذاتي» (ص٢٧٢)؛ ولأن «الذي يؤثر فينا من العمل الفني فهو البناء أي التوازن والنظام في تلك الأشكال» (ص٢٦٧). لذلك إن البحث عن الرمز يتطلب «أن نفتش عنه في بعض

العناصر البنائية الأساسية من تجربتنا الحسية...» (ص٢٧٢).

مما تقدم إن الرمز الفلسفي وما أثاره من تفاصيل تتصل به «التي أثارها إرنست كاسيرر في كتابه (فلسفة الأشكال الرمزية) منطلقاً من خلفية فلسفية مختلفة، فهذه التأملات تفضي إلى دراسة الطرق التي نفهم بها العالم ونصنفه، أي إلى نظرية في المعرفة، أي الأبستمولوجيا، أو إلى الفلسفة المقارنة، أو إلى تصور للعالم يستخدم أدلة لغوية»[١]. فهي لا تمثل بحثاً في عنصر الرمز المنتمي إلى الخطاب الأدبي؛ لاختلاف الحيثيات التي ترتبت عليها النتائج. فإذا كان الخطاب الفلسفي يسعى للوصول إلى قوانين عامة تربط جميع فعاليات نشاطه؛ فإن ذلك المسعى لا يشكل هدفاً للخطاب الأدبي، لأن الخطاب الأدبي يسعى إلى التأثير في الآخر بإثارة سؤال، أو الوصول إلى إجابة عن سؤال مثار عن طريق القناعات التي يخلقها في الآخر على تنوعه. فإذا كان ما يميز الإبداع الفني عن الإبداع العلمي، ويصل بهما حد التباين هو «المعلومة التي ينتجها التفكير»[٢]، فإن الأمر يتسع أكبر بين الخطابين الفلسفي والأدبي وتبعاً لطبيعة الموضوعات المثارة وطبيعة المعلومات المتصلة بهما. إذ «إن افكار الفنان تنتمي لأنظمة تختلف اختلافاً بيناً عن افكار الفيلسوف والعالم النفساني. إن فكرة الشيء هي رؤية الفنان»[٣]. فإذا كان ممكناً تمييز أربعة أنواع من المعلومات هي

١- مفاهيم نقدية/ س.ذ/ ص٤٣٢.

٢- الإبداع العام والخاص/ س.ذ/ ص١١٨.

٣- الشعر والرسم/ فرانكلين ر. روجرز/ ترجمة: مي مظفر/ دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد/ ١٩٩٠/ ص٤٤.

(الأشكال، والرموز، والمعاني، والسلوك)، فإن ما ذهب إليه (الكسندر روشكا)، وإن حاول أن يمنح لكل فن من الفنون نوعاً من الأنواع الأربعة من المعلومات، غير أنه لم يقصرها عليه بالقول «إلاّ أن كثيراً من الفنانين يعالجون موضوعاتهم بأكثر من معلومة من أجل الوصول إلى الإنتاج الإبداعي»(١). غير أنه يتوصل إلى نتيجة مفادها أن «المعلومة الرمزية فهي ترتبط ارتباطاً شديداً بالرياضيات والمنطق والإشارات الاتفاقية في الكيمياء ومجالات أخرى، بينما يكون ارتباط هذه المعلومة بالفنون قليل جداً»(٢). وهو ما يُعد فرقاً أساسياً في فهم الرمز على وفق الرؤية الفلسفية والرؤية الأدبية لانطلاق كلا التوجهين من حيثيات مختلفة عن الأخرى، فتصنيف المعلومات إلى أربع تنفي عنها صفة العنصر أو المذهب وتتحول إلى جزء من نظام إشارات مختلف عن عنصر الرمز في الخطاب الأدبي.

الى جانبٍ من اختلاف المنطلقات الفكرية التي تؤكد الافتراق بين الرمز الأدبي والرمز الفلسفي، إلاّ أنه يمكن إجراء مقارنة أخرى تؤكد هذا الافتراق بالإشارات المكونة لكلا الرمزين وطبيعة عمل الرمز في كليهما.

تؤدي الإشارة في الخطاب الأدبي، بتفاعلها مع غيرها من الإشارات إلى بناء النص الأدبي وتشكيل عناصره التي تتفاعل في فضائه، وتؤدي وظيفتها في ذلك البناء، ومن بينها الرمز، فإنها تمثل انتماءً إلى الوسط الذي يتشكل منها، وتنتمي إليه. على حين في الخطاب الفلسفي فإن «الإشارات

١- الابداع العام والخاص/ س.ذ/ ص١١٩.
٢- م.س/ص١١٨.

والرموز ينتميان إلى عالمين مختلفين من عوالم الخطاب» (ص٧٨). وهو ما يؤدي إلى إقصاء الإشارة عن المعنى المراد بها في الخطاب الأدبي. ويُعد فرقاً جوهرياً بينهما. فإذا كانت الإشارة في النص الأدبي تملك قدرة بناء الرمز فيه، ومن بعدُ التحول بالتراكم النوعي للإشارات الوظيفية والشكلية إلى رمز. فإنها في الخطاب الفلسفي لا تمتلك مثل هذه القدرة لانتمائها إلى عالم مختلف عن عالم الرمز. فالإشارة في الخطاب الفلسفي «جزء من عالم الوجود المادي» (ص٧٨)؛ والرمز «جزء من عالم المعنى الإنساني» (ص٧٨). إذ إن «الإشارات.. (يكون) لها نوع من الكيان المادي الملموس» (ص٧٨). فإن الرمز «ليس (له) وجود واقعي كجزءٍ من العالم المادي وإنما له معنى» (ص١١٥-١١٦). وهو ما يخلق تعارضاً بين طبيعة الإشارة وطبيعة الرمز. فإذا كانت «الإشارات عاملة» (ص٧٨). فإن «الرموز دالة» (ص٧٨). غير أنهما يتماسان في الوظيفة التي يؤديانها في الخطاب الفلسفي. فإذا كانت الرموز «ليس لها إلاّ قيمة وظيفية» (ص٧٨)، فإن ما يبعث «الحيوية في الإشارات المادية ويجعلها (تنطق) إلاّ وظيفتها الرمزية العامة» (ص٨٤). وهو ما يؤدي إلى عد الإشارات ذات وجود مادي وتملك وظيفة كشف المعنى؛ وهي في جانب منها تثير التساؤل من أن تكون هناك إشارات غير مادية وما يمكن أن تؤديه من دور. أو أن القيمة الوظيفية لها تتماثل مع القيمة الوظيفية في الرموز. ويكون ذلك مثيراً للاضطراب حين يجري تصنيف المعلومات إلى أنواع عدة، تشكل الإشارة والرمز من بين أنواعها. ويؤدي أيضاً إلى الوقوع في التناقض حين نحاول إلباس الإشارة في النص الأدبي مفاهيم الإشارة من بيئة فلسفية لها منطلقاتها المختلفة. فإذا كانت الإشارة في الخطاب الفلسفي «مرتبطة بالشيء الذي تشير

على نحو ثابت لا يتكثر، وكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى واحد معين» (ص٨٤). فإنها في الخطاب الأدبي تشكل اللبنة الأساسية لتشكيل الرموز؛ فهي لا تشكل دليلاً، بمعنى أنها لا تكتفي بمعنى واحد محدد، بل تمتلك قابلية التفاعل مع الإشارات الأخرى في الرمز وتؤدي إلى تفاعل الرموز فيما بينها، وبذلك تقترب من وصف القرينة؛ أي استنباط ما هو ثابت مما هو غير ثابت. وبذلك تتعدد احتمالات المعنى المراد، بتنوع تفاعل الإشارات مع غيرها. فتملك مرونة تكوين وحدات دلالة متعددة في منحنى الرمز بالتفاعل مع ما يجاورها من إشارات وتفاعل تلك الإشارات مع بعضها، ويؤدي إلى خلق الإيحاء الذي يُعد المدخل الواسع للتأويل، ومن بعد ترجيح المعنى الذي نجنح إليه تبعاً لوعينا بتلك الإشارات.

لذا إن الرمز في الخطاب الفلسفي لا يُعد مماثلاً له في الخطاب الأدبي، لاختلاف المنطلقات الفكرية بينهما وبما يتصف به من خواص في كل منهما، ولاختلاف الوظيفة الدلالية التي يؤديها في المجال المعرفي الذي يستثمره.

الفصل الثاني:

الرمز وما يتصل به

١ - الرمز

تشكل طبيعة الرمز الإيحائية ومجاورته لعناصر أدبية أقرب إلى طبيعته المشحونة بالدلالات، كالشخصية والصورة، وأدوات أسلوبية؛ كالكناية، والتشبيه، والاستعارة، والمجاز، الى جانبِ اختلافه عنها جميعاً. غير أن تلك الاختلافات على دقتها، تشكل عقبة أمام محاولة الوصول إلى تعريف جامع شامل؛ يحمل جميع ملامح الرمز، ويضعه في إطار يمتلك ديمومة من دون أن يتماهى مع ما يجاوره من أدوات، أو عناصر أدبية، أو إسلوبية.

إن هذه العقبة تشكل وجهاً واحداً من معضلة التعريف، فالرمز، إضافة إلى ما سبق، يخضع لرؤية منتج النص على تنوعها وفلسفته، أو ما يمثل الإطار الفكري الذي ينطلق منه لتحديد إمكانية الرمز في الاستثمار لتأدية وظائف يرغب فيها، أو يُقسره، أحياناً، على تأديتها، على وفق قدراته الإبداعية وأهدافه من إنجاز النص، وهو ما دفع بحركة أدبية (الرمزية) إلى استعارة تسميته.

فإذا «كان كل رمز هو ما هو لأنه ليس أي رمز آخر. فكل رمز يبدو مكوناً من اختلافات لا حدود لها؛ وتعريف الرمز قد يكون لذلك أكثر صعوبة مما

يظن البعض»(١).

لذا إن كثيراً من المحاولات تجنح إلى إظهار جانب بارز فيه ومن خواصه، أو الاقتصار على إحدى وظائفه، أو الإسراف والتطويل، مما يفقد التعريف خاصية التركيز، وتقترب من شرح التكوين والوظيفة، من دون الوصول إلى حد فاصل يقربنا من تخوم هذا العنصر الأكثر حيوية في النص الأدبي؛ حد اليقين. فقد ذهب بعضهم في تعريفه للرمز إلى أنه «... الذي يكون مشحوناً بالدلالات ولا يمكن تعيين معناه بألفاظ قليلة»(٢). فكانت حدود التمييز، قدرته على الإيحاء، ذلك ما تشترك معه فيه عناصر أخرى وأدوات أسلوبية في النص الأدبي كالصورة والمجاز. لكنه بالمقابل يوقع الوهن في حدود تمييزه، حين أكد انعدام إمكانية تحديد معناه بالفاظ قليلة. ذلك ما أوقع بعض المحاولات، أحياناً، في التناقض. فقد ذهب (وليم ديميزات) إلى عد «الرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة... إنه الحقيقة. ففي الرمز تكون المطابقة تامة بين الذات والموضوع»(٣).

على حين ذهب (إيليا الحاوي) إلى أن «الرمز ينقل الحقيقة المبهمة

١- مقدمة في النظرية الأدبية/ تيري ايغلتن/ ترجمة: إبراهيم جاسم العلي/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد - ١٩٩٠/ ص١٣٩.

٢- الرحلة الثامنة/ جبرا إبراهيم جبرا/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ط٢/ ١٩٧٩/ ص٤٧.

٣- الأسطورة والنموذج البدائي/ مجلة الأقلام/ وليم ديميزات/ ترجمة: محي الدين صبحي/ العدد ٨ آيار ١٩٧٦/ ص١٨.

بإبهامها وليس من حقيقة عميقة، الا وهي مبهمة»(١).

فبين بقاء الحقيقة التي ينقلها الرمز، على وفق رؤيا (إيليا الحاوي) مبهمة وعلى إبهامها، وبين رؤيا (وليم ديميزات) كونه الحقيقة نفسها ويحقق التطابق بين الذات والموضوع، تلك الرؤيا التي تتفق مع رؤيا (كولريدج) للرمز كونه «يستمد جزءاً من وجوده من الواقع، ثم يجعله قابلاً للفهم»(٢). نكون فقدنا حدود تمييزه عن غيره من عناصر النص الأدبي، ويداخلنا الشك في طبيعة وظيفته في النص حين اعتمدت الآراء الثلاثة السابقة على وظيفة من وظائفه وصلت حد التناقض.

فإذا كانت «الرموز... يمكن ابتكارها والحق أنها تبتكر دائماً»(٣). فإن ذلك لا يُشكل لها حدوداً تميزها عن غيرها من عناصر النص الأدبي، التي يتم ابتكارها دائماً أيضاً. بل إن النص الأدبي بمجمله يبتكر ابتكاراً. كذلك رأي (جورج والي) فيه حين عده «مرتكز العلاقات وبؤرتها»(٤).

إن هذا التعريف يقتصر على أثر الرمز في النص الأدبي، ولكن على كثافة التعبير وصحته. فإنه لا يمكن عدّ الرمز كذلك إن لم يجنح منتج

١- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي/ إيليا الحاوي/ دار الثقافة/ بيروت ١٩٨٠/ ص١٤٢.

٢- الشعر والتجربة/ ارشيباليد مكليش/ ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي/ مراجعة: توفيق صايغ/ دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر/ ١٩٦٣/ ص٩٣.

٣- م.ن / ص٩١.

٤- م.ن / ص٩٤.

النص إلى بناء نصه بهذا الاتجاه. على حين يفقد الرمز قدرته أو ينتفى وجوده في النص حين ينأى النص عن البناء الرمزي. فهو صحيح الأثر حين تتجه النية، وتوظف القدرات إلى أن يكون كذلك.

إن محاولة تعريف الرمز توقعنا في الصعوبة الكامنة في تعريف السهل ظاهرياً. فالرمز على قدرته العالية في الإيحاء، وإمكانية بروزه من بين عناصر النص الأدبي، وما يحمله من سمات جمالية، وتعدد ما ينجزه من وظائف؛ يتداخل مع غيره من عناصر النص الأدبي، ويتماهى فيها أحياناً، ذلك التماهي بين تخوم عناصر النص الأدبي المجاور للرمز والرمز نفسه، تُعد المعظلة الأكثر إلحاحاً، وهي التي يتطلب حلها الوصول إلى فهم واضح للرمز(١). ذلك السهل الممتنع عن الإمساك، الى جانب الإغراء الذي تقدمه سهولة إدراكه. لذا نرى أن تعريف الرمز يتطلب التوكيد على نقطة افتراقه عما يجاوره من عناصر في النص الأدبي أو الأدوات الأسلوبية القريبة منه.

لذا إن الرمز:

بؤرة تنظيم الوحدات الدلالية وخلق علاقات بينها نائية بها عن المباشرة، تحيل إلى خارج النص بما توحي به من تأويلات وما توفره من انحياز إلى أحدها دون غيره والكاشفة عن معنى.

إن الرمز يعتمد في ادائه لوظيفته على ما يولده من إيحاءات قادرة على خلق التأويل. فإن التأويل، وإن كان يعتمد على تلك الإيحاءات التي توفرها

١- انظر الفصل الأول/ ما يجاوز الرمز.

الوحدات الدلالية المتكونة من إشارات النص، غير أنه خارج النص دائماً.

فالتأويل: هو المعنى المرجح المستند إلى النص ويكون خارجه.

فيكون بذلك إسقاط متن النص الأدبي على خارجه. وهي نقطة تتحول بها الرموز من واقع مفترض في النص الأدبي إلى واقع عياني. وفي ضوء المقارنة يحدث البحث عن معنى النص الأدبي. إذ إن استحضار الرمز فيه لا يبتغي إظهار الرمز قدر ما يحاول استنطاق الواقع العياني بالواقع المفترض في النص على لسان الرمز. وهو الافتراق الأساسي عن غيره مما يجاوره. فيكون بذلك عنصراً من عناصر النص الأدبي يستطيع النهوض بأعباء المعنى وقادراً على خلق إشارات فضحه بالإحالات التي تتم من داخل النص إلى خارجه.

٢- آلية عمل الرمز

إذا كان الرمز يمتلك فعالية عالية، وقدرة على خلق الإيحاء القادر على النهوض بالمعاني المبتغاة؛ فإن وصفاً كهذا يجعل منه مرتكزاً أساسياً للأفكار والرؤى، يمكن أن يحملها ويعبر عنها، ويوظفها في النص، بل هو قادر على خلق القناعات الفكرية والفنية للآراء والأفكار التي تمرر فيه بالاحالات لمرجعيات الرموز أو خلقها في المتن بالاعتماد على ثنائيات التضاد في الفكر. مثل: (الخير والشر، الجمال والقبح، الشجاعة والجبن، الكرم والبخل... الخ)؛ مستثمراً بذلك قدرة هذا العنصر على إمكانياته في التأويل وتعددها، وبما يملك من زخم دلالي كبير يستطيع به تحويل الشحنة الانفعالية من المرجع إلى النص، ومن النص إلى الواقع العياني. أي إن الرمز يخضع إلى آلية عمل ثنائية التكوين باستحضاره من مرجعياته

لما يمثله لنا من أهمية أو قربها منا، سواء أكان ذلك بوعي منا أمْ من دون وعي به. فيكون لذلك الاستحضار أهميته في فهم الرموز واستثمار وظائفها في الأصل الذي وجدت فيه، أو استثمار ثنائيات التضاد. مما يعني أن وظائف الرمز في الأصل تنقل بزخمها الدلالي، سواء بالاتفاق معها أمْ بالاختلاف؛ فيكون بذلك النص تربة استنبات لبذرة الرمز لإنضاج ثمرة جديدة. غير أن نموه وتطوره الجديد في النص الأدبي يمثل آلية عمل الرمز لأداء وظيفتة بالإحالة المتحققة من استثماره. ويؤدي حينئذٍ وظيفة جديدة ترتبط بالواقع العياني. (انظر مخطط آلية عمل الرمز في النص الأدبي).

فإذا كانت الرموز «شكلتها حاجات الإنسان وأغراضه»[١]. فهي تتنوع تبعاً لتلك الحاجات والأغراض. ومن بعدُ تكون مرتبطة بظرفها ووضعها الخاص المرتبط بالوضع العام، الذي يؤثر في منتج الخطاب. فتكون وظائفها مرتبطة بلحظة وعي تاريخي، يكون منتج النص مدركاً له ومتأثراً به، وشاهداً عليه، ويحاول التأثير فيه. فإذا كان استخدام منتج النص للرموز «يهدف إلى تحقيق غايات عديدة... إذ يطمح فيها إلى تحقيق ذاتيته المكبوته، وإلى التصريح بتبرمه من أخطر القضايا، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض، رفض قوانين القهر والصراع وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة... يحاول (بهذا الاستخدام) إعادة

١- الأسطورة والنموذج البدائي/ س.ذ/ ص١٨.

تشكيل العالم الأفضل»[1]. فإن جميع هذه الوظائف يمكن إجمالها بوظيفة الكشف. أي بيان ما يشكل أزمة على المستوى الشخصي أو على المستوى العام، وما يحاول منتج النص التعبير عنه يمثل سؤاله الملح أو إجابته عن سؤال سابق تخلقه الضرورة التأريخية في لحظة وعيها. إن تحديد وظائف الرموز على مستوى الكشف يتطلب معرفة آلية عملها، وتمييز انتمائها لمرجعياتها. وعند ذاك يمكن التمييز بين نوعين من الرموز.

أ- مرجعيات الرموز

أولاً- الرموز ذات المرجعية الخارجية

يعتمد الرمز في أدائه لوظيفته على ما يمتلك من خواص في الأصل المستل منه (أسطورة، تاريخ، دين، تراث، فلكلور... الخ)، ومن شحنته الانفعالية وزخمه الدلالي واستثمارها في النص الجديد، سواء أكان ذلك بالتوافق مع صفات الأصل أمْ بالتعارض معها، غير أنه في الحالة الثانية يتطلب بناؤه إيراد حيثيات تساعد على خلق القناعات الفكرية والفنية بالمتغير الجديد على الرمز القديم. أي إن كتابة النص الجديد باعتماد الرمز فيها واستحضاره من مرجعياته يخضع لسياقات فكرية وفنية مختلفة، إن لم تكن مغايرة؛ عن تلك السياقات التي أوجدته في

١- الأسطورة في شعر السياب/ عبدالرضا علي/ الجمهورية العراقية/ وزارة الثقافة والفنون/ ١٩٧٨/ ص٢٥.
لأهمية التضمين تم إدراجه كاملاً الى جانبٍ من طوله. غير أنه يجمل جانباً مهماً من وظائف الرمز، التي ستتم مناقشتها في مبحث وظائف الرمز.

الأصل. فالرموز «مهما تكن ضاربة جذورها في التاريخ... فإنها... لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر... فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة إلى صفة الديمومة لهذه الرموز ولا في قدمها»(١). ومن بعدُ يكون عملها في النص الجديد يخضع لرؤيا منتجه المتأثر بلحظة الكتابة وشروطها التاريخية، مثلما الرمز القديم خضع لها عند تكوينه.

إن إيقاظ الرموز من سباتها في عمق الزمن، ومحاولة استنطاقها بلغة الحاضر يبتغي الواقع المعيش للتعبير عنه، والتأثير فيه.

ثانياً- رموز ثنائيات التضاد

قد توحي تسمية هذه الرموز بانقطاع جذورها، غير أنها تستمد جذرها، وطاقتها الدلالية من الأعراف والتقاليد، والرؤى السائدة في زمن انتاجها. وإن كان من الصعب تحديد مرجعياتها بدقة، إذ إنها تعتمد في خلق الزخم الدلالي لها من ثنائيات التضاد في الفكر الإنساني، وهي التي تصلح دوماً في بناء الرموز؛ بما تخلقه من شحنة انفعالية نتعاطف معها أو نقف بالضد منها، وتمتلك قدرة التأثير في المتلقي وإن اختلفت البيئات أو الثقافات التي ينتمي إليها. ويكون الأداء الوظيفي لها غير مقيد، أو تُعد وجوده يتطلب المقارنة مع مرجعية ما، وأن ما يتيحه من حرية في البناء تسمح بنحو واسع على تشكله، وبما يتوافق ورؤى، وافكار، وأهداف منتجه.

١- الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية/ د.عزالدين اسماعيل/ دار العودة - دار الثقافة/ بيروت/ ط٢/ ١٩٧٢/ ص١٩٩-٢٠٠.

ب- أثر آلية عمل الرمز في مرجعياته

تنقسم آلية عمل الرمز في النص الأدبي تبعاً لمرجعيات الرموز إلى قسمين. هما:

أولاً: آلية العمل الأولى

إسقاط الرمز بخواص الأصل على النص

يتعامل منتج الخطاب مع الرمز ذهنياً، قبل استحضاره في النص الأدبي، بخواص الأصل، سواء كان ذلك الأصل بمرجعية خارجية أمْ بالاعتماد على ثنائيات التضاد، لكونه لا يأتي إلى نصه خلواً من تأثيرات ثقافية وفكرية واجتماعية... الخ؛ وتدخل في تكوين شخصيته المعرفية، التي يحاول إخراج اهتماماتها إلى النور، والتأثير بها في الآخر، سواء اتصف ذلك بوضوح الرؤية أمْ غموضها. غير أنها لابد من أن تتجلى في النص الأدبي، لكونها تشكل القاعدة المعرفية التي تنتج الخطاب نفسه.

لذلك إن قصدية استثمار رموز بعينها يشي بالاهتمامات المعرفية لمنتج الخطاب ومن بعد يشكل ملامح شخصيته المعرفية والثقافية.

إن ذلك يؤدي إلى الحضور الطاغي لوعي الكاتب في منجزه ويمثل من جانب آخر سلطته الحقيقية على نصه. فهو يمتلك خيارات كثيرة في إخراج الاهتمامات الضاغطة عليه إلى النور. حصرها في خيار بعينه، ينم عن طبيعة الوعي وأهداف الكتابة. ومن بعدُ يمثل المقود الذي يتحكم بالطبيعة الفكرية والفنية للخطاب.

لذلك إن استحضار الرموز في النص من مرجعياتها يُعد نافذة مشرعة لنقل ذلك الوعي من حاضنته في فكر منتجه إلى محيط جديد يقوم هو

بتشييده. وإن كانت جماليات ذلك البناء تعتمد على قدراته في الجانب الأساسي منها.

إن وعي الكاتب بخواص الرموز، أو بعض منها، سواء أتصف ذلك بالوضوح أمْ بالغموض. أو حاجته إلى التركيز على واحدة منها أو أكثر يؤدي به إلى إسقاط الرمز بخواص الأصل أو المختار منها على النص. وتقوم الإشارات التي يبثها في متنه من إيضاح تلك الخواص في جانبيها الشكلي أو الوظيفي. وتبين طبيعة الرمز المستثمر ومرجعيته في الوقت نفسه. غير أنها لا تبين بوضوح الأهداف التي اُستحضرت من أجلها. أي إن عملية الكشف عن المعنى لا تتحقق بهذه الآلية لكنها الأساس الذي يتمكن فيه الرمز من الدخول في التفاعلات التالية في النص.

إن الرموز حين تدخل في آلية العمل الأولى في النص الأدبي، فإنها تتسم بخواص تتصل بطبيعة مرجعياتها، إذ:

(١) إن الرموز التي تمتلك مرجعية خارجية تتسم بتشكلها من إشارات شكلية ووظيفية بمميزات خاصة ترتبط بتلك المرجعيات، تحكمها علاقات سابقة على إنتاج النص الأدبي الجديد المستثمر لها. فتكون خواصها مستقرة.

(٢) على حين تتشكل ثنائيات التضاد من إشارات وظيفية بمميزات عامة تتفق مع الرؤية السائدة في زمن استثمارها، ولا تتميز علاقاتها بنظام وغير مستقرة الخواص.

ثانياً- إن عمل منتج الخطاب في متن النص الأدبي يعتمد اعتماداً أساسياً على إدراك ما يبتغي تحقيقه من حضور الرمز. ومحاولة الوصول

إلى البوح بما يرغب فيه أو أدائه وظائف دلالية تتصل بذلك البوح. ولما كانت سلطته على النص الذي يمثلها حضور وعيه تصطدم بمحددات هذه السلطة (شروط النمط / القارئ الضمني / القيم النقدية السائدة)، فإنه يعمل للتخلص من تلك المحددات أو تقليل تأثيرها إلى أقل حد ممكن؛ مما يتيح فرصة البوح بشيء من المرونة أو الحرية؛ فيعمل على تنظيم الإشارات في متن النص بما يؤدي إلى تكوين وحدات دلالة يقود إلى بناء الرمز بناءً وظيفياً يقود إلى الكشف عن المعنى الذي يمثل ذلك البوح وتطلب حضور الرمز لتأديته.

فيكون الرمز في هذه الحالة بؤرة تنظم علاقات الإشارات مع بعضها وتدفع بها للتفاعل لتكوين وحدات دلالة في منحنى الرمز المفرد، وهي التي تقود إلى تشكيل الفضاء الرمزي في النص بعقد التفاعل بين الرموز، وهو ما يدفع بآلية العمل الثانية إلى الظهور في متن النص.

ثالثاً- آلية العمل الثانية

إسقاط الرمز بمتغيراته على الواقع المفترض في النص

(١) إن طبيعة الرمز الإيحائية المشحونة بالدلالات تجعل من حضوره في النص الأدبي يمتلك حيوية عالية باختيار دلالات بعينها للوصول بها إلى الكشف عن المعنى من استحضارها، وتعبر في الوقت نفسه عن وعي كاتبها.

إن تلك الدلالة أو الدلالات لا يمكن تعيينها بالاعتماد على الفضاء الدلالي الواسع للرمز وحده. بل يتطلب أن تتجه الإشارات، ووحدات الدلالة في متن النص الأدبي إلى خلق الإيحاء بدلالات مرجحة أو محددة تحديداً واضحاً. ذلك الإيحاء يدفع بالبناء الرمزي للنص الأدبي إلى التأويل

بوصفه: المعنى المرجع المستند إلى النص ويكون خارجه. ويكون معبراً عن اهتمامات منتجه ووعيه.

(٢) إن اتجاه الإشارات في النص للوصول إلى ذلك الإيحاء يدفع إلى إحداث متغيرات واسعة أو محدودة، تبعاً للاستثمار، على خواص الأصل للرموز. أو خلق رموز مجاورة لها تدخل في عمل التغيير. فهي:

(أ) في الرموز ذات المرجعية الخارجية، إذ تتصف بوجود نظام يحكمها سابق على إنجاز النص، فإن ذلك النظام، إما أن يتعرض للتغير نتيجة لتفاعل الإشارات في النص الجديد، فيكون بذلك مفترقاً عن خواص الأصل ببعض منها أو متفقاً معها.

(ب) في رموز ثنائيات التضاد، فحيث لا يحكمها نظام سابق على الاستثمار، فإن الإشارات في متن النص الجديد تؤدي بها إلى خلق نظام خاص يربط تلك الرموز.

(٣) إن المتغيرات التي تحدثها آلية العمل الثانية على الرمز في النص الأدبي تقود إلى عملية الكشف بإسقاط الرمز بمتغيراته عبر الواقع المفترض في النص الأدبي على الواقع العياني. فتكون تلك الرموز بخواص جديدة تتوافق والدلالات التي أُستحضرت لأجلها ووفقاً لمرجعياتها كذلك. فتكون:

(أ) الرموز ذات المرجعية الخارجية: فهي إما:

(أولاً) متفقة في خواصها مع الأصل الذي أُستلت منه، فيكون الاستثمار لتلك الخواص والإفادة منها في كشف المعنى الجديد، بالتركيز على بعضٍ

منها، أو إدخالها في حالات تفاعل مع رموز أخرى يُجرى بناؤها في النص لتؤدي وظيفة جديدة بالخواص القديمة.

(ثانياً) مفترقة عن خواص الأصل. إن ذلك الافتراق يتصل بحجم المتغيرات كونها محدودة، أو واسعة، أو طبيعتها على مجمل الخواص، أو بعض منها، مما يؤدي إلى أن المتغير في الخواص يكون لتأدية وظيفة دلالية بمنح الرمز خواص جديدةً، أو إلغاء وظيفة قديمة؛ مما يؤدي إلى تأدية وظيفة جديدة للرمز القديم يساعده على ذلك طبيعة المتغيرات التي طرأت عليه.

(ب) رموز ثنائيات التضاد:

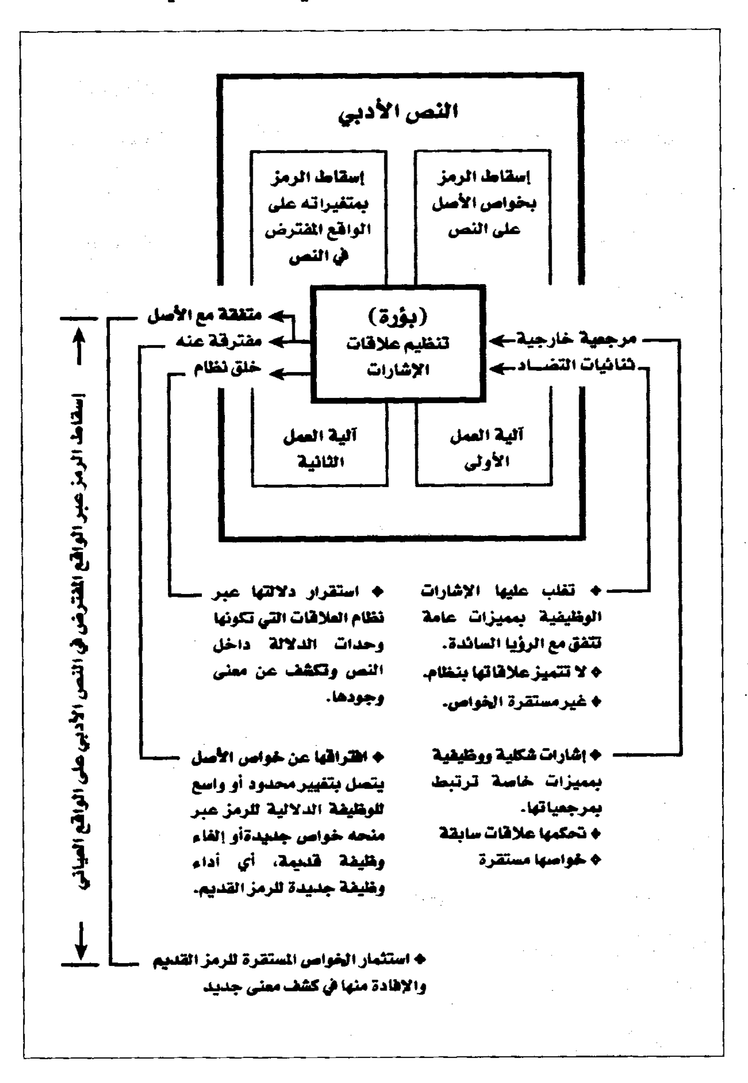
إن الاستثمار لهذه الرموز يؤدي إلى استقرار دلالتها بإدخالها في نظام خاص يتصل بالنص الأدبي حصراً، من خلال العلاقات التي تكونها الإشارات، ووحدات الدلالة فيه؛ فتكشف عن معنى وجودها.

٣- تشكل الرموز

تتشكل الرموز في النص الأدبي بالاعتماد على الإشارات الواردة فيه. إذ إن الإشارات تُبنى من معلومة، سواء اتخذت صفة ومضة في القصيدة أمْ تشكل جزءاً من حكاية في الأنماط السردية. غير أنها في جميع الأحوال تشكل معلومة يمكن الوثوق بأهميتها في النص بما تمنحنا من معرفة.

إن تتبع تشكل الرمز في النص الأدبي يتطلب معرفة دور عدد من المصطلحات التي تتضافر في بناء الرمز. هي: الإشارة/ وحدة الدلالة/ عقدة التفاعل.

مخطط آلية عمل الرموز في النص الأدبي



أ- **الإشارة:** يمكن تعريف الإشارة بأنها:

معلومة ان إتصلت بغيرها كشفت معنى.

لذلك لكي تمتلك الإشارة خاصية الكشف يشترط فيها ثلاثة شروط؛ هي:

أولاً: أن تكون معلومة، من دون تحديد طبيعتها، إذ إن تلك الطبيعة تتبين تبعاً لمنحى النص الأدبي، ومن دون عدها خاصة أو عامة.

ثانياً: أن تكون لها القابلية على تكوين علاقة أو علاقات مع غيرها من المعلومات مكونة بذلك علاقة بين إشارتين. إذ إن علاقة معلومتين ببعضهما يقودهما إلى توفير شرطي المعلومية والعلاقة - من دون اعتبار لنوع تلك العلاقة، سواء كانت علاقة توافق أمْ تضاد.

ثالثاً: تلك العلاقة (توافق / تضاد) تمنح الإشارة ديناميكية توليد المعنى، ومن بعدُ تسهم في الكشف بالجدل الذي تقودان إليه.

إن تعريف الإشارة يقودنا إلى التساؤل عن إمكانية وجود معلومة لا تمتلك صفة الإشارة؟.

يحدث ذلك حين تكون عائمة لا تستطيع بناء علاقة مع غيرها. يقودها ذلك إلى انتفاء أثرها في النص، ومن بعد تكون زائدة. وقد يتطلب خلق التركيز حذفها، أو أن يكون لها دور تخريبي بإصابة النص بالترهل. ويحدث الأمر نفسه للإشارة عندما تتحول إلى معلومة؛ حين تفقد قدرتها على بناء علاقة جديدة عند تكرارها في أكثر من محل في النص، وتنتفي منها الوظيفة التفسيرية أو التوكيدية. إذ إن الوظيفة الدلالية تكون قد حققتها في أول ظهور لها.

والإشارة تبعاً لما تقدمه لنا من معرفة تنقسم إلى قسمين:

الإشارة الشكلية: وهي التي تتصل بطبيعة الرمز الخارجية أو الملتصقة به، الشكلية / الطبوغرافية. فتكون الأسماء (الأشخاص، المدن، الأشياء) أحد أبرز مظاهرها. أو المظهر الخارجي للأفراد (البنية، الزي، لون البشرة، الطول، القصر) أو التخطيط العمراني للمدن(القلاع، الأبراج، الشوارع، الأزقة) مظهراً آخر لها.

فالإشارة الشكلية تتوفر فيها إمكانية تحديد مرجعيات الرموز بيسر باستخدام الخواص الشكلية للرموز المستثمرة؛ من بعدُ، تبعاً لذلك، تمتلك خاصية اختزال بناء الرمز في النص الأدبي. ويتفاوت أثرها في الأهمية تبعاً للمتغير المتحقق في المتن على الرمز.

إن الإشارة الشكلية تمتلك إمكانية التحول إلى إشارة وظيفية عند حدود معينة ترتبط بطبيعة الاستثمار لها. ففي الرموز ذات المرجعية الخارجية يكون أثرها واضحاً حين يجري النص تغييراً في خواص الرمز مستثمراً بذلك تغيير بعض من الخواص الشكلية، لتؤدي وظيفة دلالية مغايرة للأصل. وبذلك تتغير وظيفتها. على حين في الرموز التي يحافظ النص على خواص الأصل فيها، فإنها تبقى محافظة على دورها من دون تغيير. على حين يكون أثرها أكثر وضوحاً في رموز ثنائيات التضاد؛ حين يتم استعارة إشارات من ثنائيات مختلفة لتلصق بالثنائيات المبتغاة والمستثمرة في النص. مثلاً (الحب / الكره)، فالحبيب يكون جميلاً على الدوام، الى جانب من أن الجمال لا يحتم الارتباط بالحبيب، أي إن المحبوب قد لا يكون على درجة عالية من الجمال تحتم حبه لأجله. فيكون الجمال استعارة من ثنائية مختلفة (الجمال / القبح). وكذلك الحال مع (الكره)؛ فقد يستجدي أن يُربط به (القبح)، فيكون بذلك التحول في هذه الإشارات.

إن تحول الإشارات الشكلية إلى وظيفية يكاد يقتصر على رموز ثنائيات التضاد، على حين أن مثل هذا التحول محدود في رموز المرجعيات الخارجية، وحين تفترق عن خواص الرمز الأصلية، فتؤدي وظيفة دلالية بافتراقها عن الأصل.

الإشارة الوظيفية: وهي التي تتصل بأداء الرمز وسلوكه في النص الأدبي، وفيها تتحقق المقارنة بين صفات الرمز المستقرة في مرجعيته والصفات العامة لثنائيات التضاد وبين الصفات الجديدة التي يمنحها النص لها بالمتغيرات التي يحدثها فيها.

فإذا كانت تلك الرموز في مرجعياتها حكمتها علاقات سابقة تبعاً لظرفها التاريخي، وأدت إلى تكوين مميزات ترتبط بذلك الظرف استقرت عليها، وإن كان ذلك الاستقرار نسبياً تبعاً لطرائق قراءة الرمز، فإن وجودها في النص الجديد تحكمه علاقات جديدة خلقها منتج النص متأثراً بظرفه التأريخي. أي إن علاقاتها الجديدة تحكمها أغراض وحاجات مختلفة عن تلك التي أوجدتها في ما سبق. فيكون دورها في النص الأدبي أكثر فاعلية في تحقيق الكثافة للوصول إلى المعنى ومن بعدُ الكشف.

إن الإشارة الوظيفية لا يمكن تصور تحولها إلى إشارة شكلية، كونها تمثل مرتبة نوعية أعلى، تؤثر في الأداء الوظيفي للرمز بصفات الأصل وبالمتغيرات التي يجريها النص عليه. لذا إن استثمار الرموز في النصوص الأدبية يعتمد على استثمار أدائها الوظيفي وإحداث المتغيرات عليه؛ ليؤدي وظيفة جديدة تتفق وتلك المتغيرات؛ لتكشف معنى يتفق والرؤية التي أنتجته.

ب- وحدة الدلالة: تفاعل أكثر من إشارة شكلية أو وظيفية أو من الاثنين معاً في محور واحد، وتؤدي إلى الكشف الجزئي عن معنى المحور، أو بعض خواصه. وتشكل عند اجتماعها مع غيرها من الوحدات، بناء الرمز المفرد في النص الأدبي.

تتميز وحدات الدلالة بقدرتها على رسم ملامح الرمز عن طريق استثمارها لخواص الإشارات الشكلية التي تمتاز بقدرتها على الاختزال وتحديد المرجعيات بوضوح، والإشارات الوظيفية التي تتميز بقدرتها على بيان الأداء الوظيفي للرمز وتحقيق الكثافة. فيكون أداؤها في النص؛ معتمداً على الإشارات التي كونتها وقدرة تلك الإشارات على أدائها لوظائفها في النص.

إن عمل وحدات الدلالة ينصب في النهاية على تشكيل الرمز المفرد في النص الأدبي بما تمنحنا إشاراتها من معلومات تتصل به من حيث المرجعية أو المتغيرات التي تطرأ عليه بالاتفاق أو الافتراق عن خواص الأصل، وتقود إلى تحديد أهميته، ووظيفته، ودوره في النص الأدبي؛ بتفاعلها مع الرموز الأخرى التي تكونها وحدات دلالة تتصل بها وتشكلها عند عقد التفاعل بين الرموز.

ج- عقدة التفاعل: تداخل علاقات الرموز وتأثير بعضها في بعض بتفاعل وحدات الدلالة المكونة لها والكاشفة عن طبيعة العلاقات بين الرموز المشتركة فيها، وبيان خصائصها، والمهيئة للعلاقات السببية لعقد التفاعل القادمة من أجل تحقيق معرفة نهائية بالمعنى المرجح للبناء الرمزي في النص الأدبي.

إن أثر عقد التفاعل في البناء الرمزي للنص الأدبي تحكمها طبيعة العلاقات التي تستطيع وحدات الدلالة في كل رمز من إقامتها مع وحدات دلالة أخرى في رمز آخر. فهي تحكم العلاقة بين الرموز، وتبين أثرها في بعضها وتحدد نوع تلك العلاقة. إذ إن النص الأدبي لا يمكن تصور اقتصاره على رمز مفرد وحيد فيه؛ حتى وإن كان ذلك على المستوى الظاهري، فإن إمكانية الرمز في التأويل تدفع إلى خلق رمز مضاد له وإن كان مغيباً ظاهرياً.

لذلك إن عقد التفاعل تحقق لنا معرفة أثر المتغيرات التي تحدث في الرمز المفرد على الرموز الأخرى في النص. وبذلك تقوم بتشكيل البناء الرمزي للنص. تلك المتغيرات وتفاعلها يوحي بتعدد الدلالات مما يوفر مناخاً ملائماً للتأويل.

إن فعالية الرموز العالية، وقدرتها على خلق الإيحاء القادر بالنهوض بالمعنى المبتغى تعتمد على طبيعة تشكيل عقد التفاعل فيها. إذ إن العقد تكون غير مستوفية للكشف في بدء تشكل الرموز في النص، أو استثمار رموز مكتملة تبعاً لمرجعياتها قبل إحداث المتغيرات عليها. غير أنها تزداد أهمية ووضوحاً كلما تقدمنا في بناء الرموز، أو إحداث المتغيرات عليها؛ وكلما ازدادت الإشارات كفاءة في تأدية وظائفها الدلالية.

د- إن ما يتطلب التنويه إليه

أولاً - أن إشارة الرمز عند أول ظهور لها في النص الأدبي، تمتلك طاقة دلالية أكبر في الموقع الذي تظهر فيه، من الإشارة نفسها عند تكرارها في موقع تالٍ على ذلك الظهور.

فهي في الحالة الثانية تؤدي وظيفة تفسيرية أو توكيدية، في حين تؤدي عند أول ظهور لها وظيفة دلالية. مما يجعل من اعتماد الإشارات عند أول ظهور لها أكثر جدوى في تتبع نمو الرمز، وتكامل بنائه، وتحديد عقد التفاعل التي تحدثها الإشارة مع غيرها من إشارات الرموز الأخرى.

ثانياً - أن إشارات الرمز المفرد، تأخذ، تبعاً للعلاقة الخطية بين الكلمات في اللغة، ظاهرياً صفة توالي إشارات تقوم بتتبع نموه وتطوره، وبتكاملها يتكامل بناؤه. غير أن العلاقة بينها تأخذ صفة تراكمية في حقيقتها بالإحالات التي تحدث بينها وتفاعلها مع بعضها داخل متن النص. فقد تكون الإشارة، مثلاً، رقم (١) ساندة للإشارة رقم (٦) من دون أن تكون ساندة للإشارة التالية عليها رقم (٢). وكذلك الحال مع غيرها من الإشارات. إذ إن الإشارات الشكلية تُعنى ببناء الرمز من الخارج، والإشارة الوظيفية تُعنى ببنائه من الداخل، فإن تضافرهما معاً يؤدي إلى بناء الرمز وتكامله. فقد يتفاوت تسلسل الإشارات من نوع واحد، وقد تتعاقب، إنها تعتمد التراكم في النوع؛ وإن كان ظهورهما في النص يتصف ظاهرياً بالتوالي.

ثالثاً - يكون تداخل إشارات الرموز مع بعضها، وأن تحكمها العلاقة الخطية بين الكلمات، غير أنها لا تتصف بالتراكمية، وإن أدت إليها، وذلك لغلبة التفاعلات الجزئية بين تلك الإشارات. فهي في الرمز المفرد تُشكِّلُ بناءَه، وفي المجمل تبين البناء الرمزي في النص، وتقود إلى خلق دلالات خاصة بكل عقدة بما يثيره تفاعلها مع بعضها. فيكون لكل عقدة تفاعل وظيفة دلالية جزئية في النص بالاعتماد على ما سبقها من إشارات في الرموز التي تشترك في تكوينها وتقود إلى خلق دلالات أخرى بتفاعلها مع

الإشارات اللاحقة في الرموز وهي التي تؤدي إلى تشكيل البناء الرمزي في النص الأدبي.

رابعاً - أن الإشارة حين تشترك في عقدة تفاعل تتحول إلى وحدة دلالة لقدرتها على تركيز تأثير الإشارات السابقة عليها فيها، وتضاف إليها لتكوين خصائص الرمز المفرد عند تلك العقدة، كونه يدخل في التفاعل بجميع خصائصه السابقة على الإشارة التي حدثت فيها عقدة التفاعل.

خامساً - تتكون عقد التفاعل من إشارات تنتمي إلى رموز متعددة، يكون وجودها في المتن قريباً من بعضها، تسبق بعضها أو تليها مباشرة، فيكون تسقيطها على بعضها في منحنيات الرموز، تبعاً لذلك القرب أو البعد. أي: إن الإشارة حين ترد تالية لأخرى من رمز أخر تُعد مطابقة لها في التركيب العام لمنحنيات الرموز، ولكن يحكم ذلك التوالي طبيعة الكتابة وما تتطلبه من توالٍ للإشارات.

سادساً - يُلحَظ على الظهور الأول لإشارات الرموز قدرتها على تشكيل عقد تفاعل مؤثرة حال ظهورها بتفاعلها مع الإشارات السابقة عليها من الرموز الأخرى، وهي التي يبدأ بها تشكيل الرمز بالعلاقات التي تحدثها.

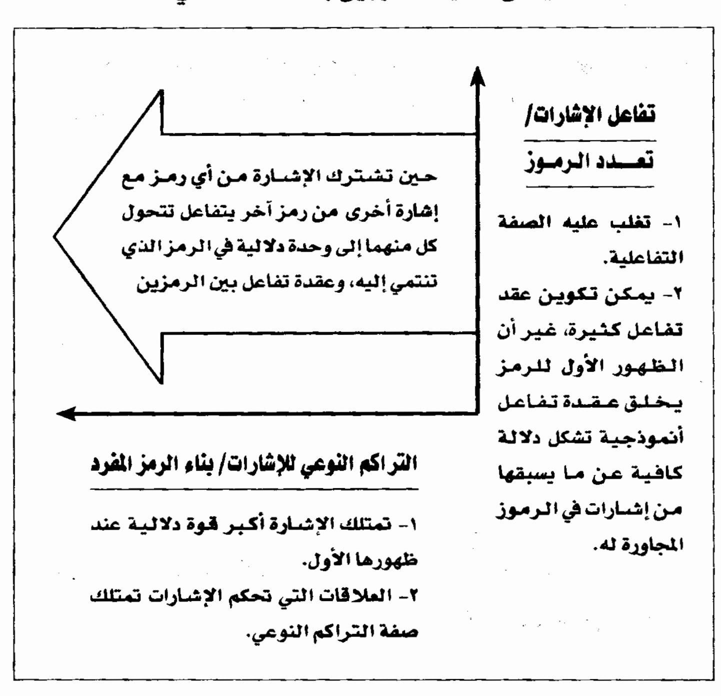
سابعاً - يمكن تشكيل عدد كبير من عقد التفاعل بين الإشارات وفقاً للدلالات التي تثيرها تلك العقد عند تفاعل الرموز فيها. ويكون ذلك بتفاعل الإشارات المتقاربة. وهي التي تُعد مطابقة لبعضها من رموز متعددة. وتمثل تطور بناء الرموز المشتركة فيها وتصاعد الفعل الدرامي للحدث في النص وتكامل منطق الصدق الفني / الإقناع فيها، بالتماسك الداخلي للنص. غير أن وجود عقد محددة في النص تكون قادرة على إيضاح الزخم الدلالي للإشارات بصورة أفضل من غيرها، وتحقق الكثافة للإشارات السابقة

عليها، والاختزال للعقد التالية عليها بالإشارات المكونة لها، فتكون تلك العقد بمثابة مفاصل مهمة في البناء الرمزي للنص الأدبي أكثر من العقد الجزئية الأخرى.

٤- محاور البناء الرمزي

يعتمد النص الأدبي في تشكيل رموزه، سواء امتلكت تلك الرموز مرجعية خارجية أمْ اعتمدت ثنائيات التضاد في الفكر الإنساني، على محورين

يمكن تمثيل المحورين بالمخطط التالي



أساسيين يتضافران معاً في تشكيل الرموز، وبنائها، وتفاعلها، وتكاملها في النص الأدبي، وإبراز البناء الرمزي فيه؛ وهما:

أ- المحور الأفقي:

وهو الذي يُعنى بتشكيل الرمز المفرد بالتراكم النوعي بين إشاراته بنوعيها الشكلية والوظيفية، وتظهر فيه الإشارات تبعاً لظهورها في النص، وكذلك وحدات الدلالة عند اشتراكها في عقد التفاعل.

ب- المحور العمودي::

يُعنى بتفاعل الرموز مع بعضها بعقد تفاعل جزئية تؤدي الوظيفة الدلالية للبناء الرمزي في النص الأدبي.

٥- الرمز في أدب الطفل

لا يختلف أدب الطفل عن غيره من الأنماط الإبداعية الأخرى في حاجته إلى المقومات الفنية التي تجعله ينتمي إلى الأدب عامة، ومن بعدُ يتطلب لأجل تحقيق انتمائه إلى الشروط ذاتها التي يتطلبها أدب الكبار، ولما كان منتجو هذا الأدب هُم الكبار أنفسهم، إذ «إن النشاط الإبداعي الحقيقي للإنسان الناضج هو نتاج عملية طويلة، حيث أن ابداع الطفل يشكل الأساس الأولي في هذه العملية»(١)، فإنهم يخضعون لجملة عوامل تؤثر في تشكيل

١- الإبداع العام والخاص/ الكسندر روشكا/ ترجمة: د.غسان عبدالحي أبو فخر/ عالم المعرفة/ العدد ١٤٤/ الكويت ١٩٨٩/ ص١٩٩.

وعيهم بمهمة الأدب عموماً وأدب الطفل خصوصاً، تصبح تلك العوامل، عند إنتاج النص الأدبي، شرطاً أساسياً في تكوين الرؤية المُعبر عنها في المنجز الإبداعي الموجه للطفل، مما ينقل تلك الرؤية بأساليب متنوعة تبتغي في المعلن منها، تحقيق المعرفة والتسلية للطفل، غير أنها في حقيقتها تمثل رؤية المنتج في التربية وإكساب الوعي والموقف من الأشياء. أي خلق رؤية ترتبط بوعي منتج النص الأدبي بأسلوب يحقق المتعة والتسلية، ويناسب قدرات الطفل العقلية والإدراكية والعاطفية. فيكون بذلك لأدب الطفل مقومات مضافة تأخذ بالإعتبار نوع المخاطب وتشكل محددات لهذا النمط الإبداعي، وحدود افتراق عن أدب الكبار. ولكي ينتمي النص لأدب الطفل، فإن من أولى مقومات انتمائه أن يأخذ بنظر الاعتبار نوع المخاطب والفئة العمرية التي ينتمي إليها شرطان سابقان على إنتاجه. في حين لا يكون ذلك من شروط إنتاج أدب الكبار، ولا يُعد من محدداته.

إن اللغة، وإن كانت «... نظام إشارات تعبر عن الأفكار»(١)، فإنها لا تعمل لدى الطفل بالطريقة نفسها التي تعمل بها لدى الكبار، بسبب محدودية القاموس اللغوي لدى الطفل، وإمكانياته الذهنية في التلقي، واختلاف ما تنتجه الكلمة من طاقة إيحائية؛ وما تحفز على أثارته من أسئلة، وقصور المقارنات التي يمكن أن يجريها أو تعدد معانيها في الجملة أو مع الجمل الأخرى مقارنة بالكبار. مما يتطلب بالضرورة إيجاد وسائل

١- البنيوية في الأدب/ روبرت شولز/ ترجمة: حنا عبود/ منشورات اتحاد الكتّاب العرب/ ١٩٨٤/ ص٢٨.

تخلق لذلك النظام فاعليته، من بينها تبسيط اللغة ناقلة الأفكار، واستثمار الرموز حاملة الأفكار، بما يؤدي إلى تحقيق الهدف من استحضارها في النص الأدبي، وبطريقة لها خصوصية ترتبط بخصوصية المتلقي نفسه. على حين تكون للرمز المستمد من مرجعية خارجية طاقة دلالية؛ تؤثر في عملية القراءة لدى الكبار وتشكل تلك المرجعيات مجسات نقدية ضاغطة في خلق الرؤية الفكرية للنص الأدبي، بسبب المعرفة الاولية بأصولها، ومميزاتها، وإمكانية إدراك المتغيرات أو التحولات التي تطرأ عليها في النص الجديد. فإنها لدى الطفل تعمل بنحو معاكس تماماً. إذ إن النص الأدبي الموجه للطفل يؤثر في تكوين فهم الطفل للرموز المستخدمة فيه، وتشكل وعيه بها.

وبذلك أن النص الأدبي الموجه للطفل يبني مميزات للرمز في ذهن الطفل يُعد الأصل بالنسبة له. إذ «... إن إبداع الطفل يختلف عن الإبداع الحقيقي لدى الناضجين، بمعنى أن الإبداع لديه ليس جديداً، وإنما يكون جديداً بالنسبة له»[1]. فتكون بذلك النصوص الأدبية الموجهة للطفل خالقة لرموزها بمميزات وخصائص، في ذهن الطفل، تُعد المرجع لغيرها. وإن كانت النسخة المحورة عن الأصل. وهنا تكمن حساسية الاستثمار وخصوصيته لرموز المرجعيات الخارجية. فإن كان ذلك الاستثمار غير موفق من جانب البناء الخارجي؛ ويُعبر عنه بعدة وسائل كالتسميات أو الشكل الخارجي، أو من جانب التكوين الوظيفي، ويُعبر عنه بالخصائص

١- الإبداع العام والخاص/ س.ذ/ ص١٩٨.

الوظيفية للرمز في الأصل المستمد منه، السلوك مثلاً، فإن ذلك يقود إلى خلق فهم خاطئ لدى الطفل عن الرمز نفسه. على حين يكون الاستثمار المنسجم مع خواص الأصل موفقاً حين يؤدي إلى تحقيق معرفة صحيحة به، يُعد الأساس في تشكيل وعي الطفل بالرموز. على حين في الرموز التي لا تمتلك مثل هذه المرجعية، أو التي يتمكن النص من خلقها بالاعتماد على ثنائيات التضاد؛ فإنها تعتمد في بنائها على حيثيات يوفرها النص ويخلقها وعي المنتج لها. وبذلك هو يتمكن من تشكيلها على وفق رؤيته الفكرية والجمالية، بأساليب يعدها مؤثرة ومجدية في الوصول إلى أهدافه التربوية والفنية. لذا إنها لا تمتلك الحساسية نفسها التي تمتلكها الرموز ذات المرجعية الخارجية، وتكون الحرية في استثمارها عالية تتيح لمنتج النص الأدبي إبراز الجوانب الفكرية والجمالية من دون تحديدات من خارجه. غير أن ذلك الرمز المستحدث يكون بعد إنتاجه يمتلك مرجعيته الخارجية، وبفعل تقادم الزمن وتكرار البناء عليه، يكون رمزاً مضافاً يمتلك خصوصيته التي تؤثر في الاستثمار اللاحق له في نصوص أخرى جديدة.

٦- تصنيف الرمز في أدب الطفل

يرتبط تصنيف الرمز، من حيث الاستثمار، في أدب الطفل بعدة عوامل من بينها الفئة العمرية، المستوى المعرفي، طريقة تلقيه المعارف، المناهج الدراسية، وسائل الاتصال الجماهيرية... الخ. بل يكون أدب الطفل نفسه من بين العوامل المؤثرة في تشكيل تلك المعرفة. فهو يمتلك أثراً متبادلاً في التأثر والتأثير. من جانب آخر فإن الاستثمار نفسه يحدد طبيعة الرمز

من ناحية تكوينه. أي إن الرمز قد يمتلك بذاته صفات مركبة؛ بتداخل تأثير الصفات الشكلية والوظيفية، وحدوث تحولات كبيرة في مسار نموه أو انعطافات في طبيعته، لكن الاستثمار في النص الأدبي ينأى به عن هذا التركيب ويحاول تقديمه بطريقة مبسطة تؤثر في وعي الطفل له ويجعل من إمكانية فهمه متحققة، باستخدام عدد قليل من الإشارات الدالة عليه وتعمل بكفاءة عالية لتأدية وظائفها، سواء كانت تلك الإشارات شكلية أمْ وظيفية. والأمر نفسه يمكن أن ينعكس في التعامل مع الرمز البسيط. أي إن تصنيف الرموز في النص الأدبي الموجه للطفل يخضع لأساليب التوصيل وطرائقه، وعلاقتها بقدرات الطفل وإمكانياته.

إن ما نعنيه بهذا التصنيف يعتمد على تشريح الرمز ومعرفة مكوناته في جانبين: الشكلي والوظيفي. إذ إن هذين الجانبين يشكلان بتضافرهما معاً بناء الرمز عموماً؛ سواء أكان ذلك الرمز يمتلك مرجعية خارجية أمْ يقوم النص ببنائه بالاعتماد على ثنائيات التضاد. أي: إنهما يشكلان شرطين أساسيين في بناء الرمز.

يكون الرمز مركباً أو بسيطاً في النص الأدبـي الموجه للطفل تبعاً لإستثماره. مثلاً:

يكون رمز (الذئب) مركباً في قصة النبي يوسف (ع) في مرجعيتها الدينية. كونه في هذه المرجعية يتعارض والتصور السائد عنه. فمن وقع عليه الظلم (يوسف) و(الذئب). يوسف بمكيدة إخوانه له، الذي يُعد هنا رمزاً بسيطاً في المرجعية نفسها؛ و(الذئب) من خلال إتهامه بذئب لم يقترفه، ويحسب هنا رمزاً مركباً. إذ يتطلب إبراز رمز (الذئب) ضمن مرجعيته الدينية تبرئته. وهو تصور يتعارض والخصائص الشائعة عنه.

في حين يكون رمز (الذئب) من دون تلك المرجعية رمزاً بسيطاً، يكفي لإبرازه وتوضيحه استخدام السمات الشكلية أو الوظيفية في بنائه.

إن استثمار الرمز في أدب الطفل يمكن أن يحيد به عن طبيعة تكوينه الأساسية ويعيد تشكيله بصورة تناسب قدرات الطفل ووعيه له. فيكون الرمز بسيطاً أو مركباً بالاعتماد على الإشارات المكونة لوحدات الدلالة فيه. أي: إن التصنيف لا يتعلق بأصل الرمز وإنما في استثماره، فيكون بذلك:

الرمز البسيط:

هو الرمز الذي يكفي لبنائه في أدب الطفل حضور أقل عدد من الإشارات المتصلة بخصائصه الشكلية والوظيفية، أو الاكتفاء بنوع واحد منهما.

الرمز المركب:

هو الرمز الذي يتطلب بناؤه في أدب الطفل حضور عدد كبير من الإشارات المتصلة بخصائصه الشكلية أو الوظيفية، أو بتضافرهما معاً.

من هنا يتضح أن الرمز، وإن كان تكوينه الخاص يتميز بالتركيب أو البساطة، إلا أن قدرات المنتج الإبداعية في إخراج نصه الموجه للطفل تتحكم في الولادة الجديدة له؛ ومن بعدُ يكون التصنيف تبعاً لذلك.

٧- وظائف الرمز

إن الوظائف التي يمكن أن ينهض الرمز بأدائها في النص الأدبي تتطابق مع الوظائف التي يهدف النص إلى تحقيقها. فلا يمكن تصور وجود وظائف للرمز تتعارض مع أهداف النص الأدبي، كونه جزءاً من كل هو النص. إضافة إلى كون النص يكون بناؤه بالاعتماد عليه.

غير أن ما ينماز به الرمز من صفات تمنحه قدرة التأثير في النص الأدبي، وتجعل من وظائفه تتجلى بوضوح، فتكون تبعاً لذلك تأخذ اتجاهين رئيسين، يمكن إجمالهما: بالوظيفة الأدائية / الكشف. والوظيفة الجمالية.

أ- الوظيفة الأدائية / الكشف

تتمثل في إمكانية الرمز من تحمل الرؤى والأفكار، وتجسيدها في النص الأدبي، وخلق الإيحاء القادر على توفير إمكانية التأويل بما يخدم تلك الأفكار. إذ إن الرمز باستحضاره من مرجعياته أو بنائه على وفق ثنائيات التضاد، يكون قد نقل الزخم الدلالي والشحنة الانفعالية من ذلك المصدر وصياغتها بما يلائم أغراض استحضاره. فيكون بذلك قد استثمر تلك الخواص وصورها بالصيغة التي تخدم تلك الأغراض. لذلك إن حصر الوظيفة الأدائية للرمز بعدد محدود من الوظائف يكون غير ملائم، لإمكانية هذا العنصر، في النص الأدبي من حمل أعباء المعنى والوصول إلى تنفيذ وظائف يرغب فيها منتج النص. غير أنها لا تخرج في جميع الأحوال عن وظيفة الكشف، ونقل الأفكار، والرؤى، والمواقف تبعاً لوجهة نظر، أو فلسفة المنتج.

ب- الوظيفة الجمالية

تشكل الوظيفة الجمالية للرمز أحد عناصر إغرائه الكبيرة، فإضافة الى إمكانيته في تأدية وظائف أدائية تكشف الرؤى والأفكار، فإنه يمتلك مميزات تدفع إلى استخدامه. فصفتا الكثافة والأختزال تمنحانه قدرة التأثير بوساطة الشد الانفعالي اللذين تحققهما هاتان الصفتان؛ ويجعل

من النص الأدبي يمتلك بؤرة تنظيم تتجه العلاقات إليها وتتفرع منها، مما يشذب النص من الترهل ويدفع به إلى التركيز، وهو ما يشد ذهن المتلقي ويجعله أكثر قرباً من النص ويؤدي إلى خلق التماسك الداخلي في النص، مما يجعل من الصدق الفني - الإقناع متحقق الوقوع أو أكثر احتمالاً من ضده.

الفصل الثالث
بحوث تطبيقية

بناء الرمز في القصة القصيرة وفي قصة الطفل

قصة (أشجار البرغش) أنموذجاً للتطبيق

اُعتمدت قصة (أشجار البرغش)[1] أنموذجاً للتطبيق لاعتبارات تتصل بمرجعيات الرموز فيها. إذ انمازت تلك المرجعية باعتمادها ثنائية التضاد (الخير / الشر) ومن دون أن تتصل بمرجعية خارجية تُعد الأصل الذي استثمرت منه تلك الخواص[2]، وأن البيئة المحلية الشائعة في المتن القصصي لا تُعد مرجعية تأريخية أو جغرافية مؤثرة تأثيراً حاسماً في بناء الرموز في القصة، وبالإمكان الاستعاضة عن جغرافية المكان المحلية بأي مكان آخر غير الأهـوار يمكن أن يحقق العزلة الجغرافية التي فرضتها طبيعة المكان.

١- قصة (أشجار البرغش)/ المعدان - مجموعة قصص / وارد بدر السالم/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ١٩٩٥.

٢- وهو ما اعتمدناه في تطبيق المنهج في الدراسة، لكون الرموز التي تستمد طاقتها الدلالية من مرجعية خارجية، على تنوعها، يسهل الوصول إلى معرفة بنائها وخصائصها ووظائفها الادائية بالمقارنة بين الأصل وبين الرمز المستحدث في القصة عبر طريقة الاستثمار.

وقد انمازت القصة أيضاً بتعدد الرموز فيها، مما يتيح فرصة أفضل في تتبع بنائها والوصول إلى نتائج تتصل بانشطار الرموز، واتحادها، وتوليد رموز جديدة. وقد كان لطول القصة× أثر في الاختيار. ذلك الطول منح بعض الرموز فيها عدداً كبيراً من الإشارات القادرة على خلق وحدات دلالة في الرمز المفرد وزاد في عقد التفاعل بين الرموز في بناء القصة. وهو ما سمح بتوضيح آلية عمل الرموز فيها بإسهاب. لأن الغاية في الأصل بيان صلاحية المنهج.

ومن أجل الوصول إلى نتائج تتصل بغايات البحث، فإنا لم نعمد إلى قسر القصة على قول ما نبتغي، وقد تركنا آلية العمل المقترحة تأخذ مداها في التطبيق. لذلك إن البحث في جانبه التطبيقي توخي بيان:

زمن السرد في القصة: بوصفها معلومة تمتلك أهمية خاصة لبيان زمن وقوع الأحداث بالنسبة للراوي، وأثرها في التراكم النوعي للإشارات الدالة على الرموز.

بناء الرمز المفرد: شكل ذلك البناء جهداً رئيساً انصب التطبيق عليه من أجل بيان أثر التفاعل الأفقي بين إشارات الرمز المفرد وقدرته على خلق وحدات دلالة في منحنى ذلك الرمز وأثره في خلق الفضاء الرمزي في القصة وهو الذي يقود إلى تفاعل الرموز في ما بينها.

مميزات الرموز: وقد كان من نتيجة بناء الرمز المفرد في القصة أن اتضحت فاعلية الإشارات في المستوى العمودي من خلال عقد التفاعل بين الرموز وقدرتها على خلق رموز جديدة أو انشطار الرمز أو اتحاده.

وعلى النحو الآتي:

١ - زمن السرد في القصة

يُعد الزمن أحد الجوانب القادرة على خلق التوافق/التضاد بين الإشارات الدالة على بناء الرموز، لارتباطه بالحدث وتصاعد الصراع المعبر عنها بالإشارات الوظيفية وعبر التراكم النوعي لها وأثرها في البناء. ولأن طرائق السرد تعتمده بوصفه إطاراً تنمو فيه عناصر القصة ومن بينها الرمز.

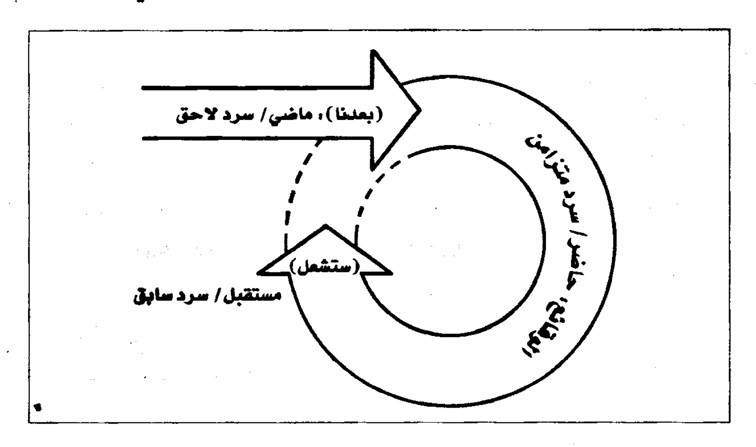
اعتمدت قصة (أشجار البرغش) في متنها على السرد المتزامن الدال على وقوع الأحداث في الوقت عينه الذي يتم فيه روايتها. غير أن إشارتين فيها غيرتا ذلك الزمن، إلى زمن سابق لوقوع الأحداث، وزمن لاحق لها؛ بالإشارة (١) والإشارة (٤٨) من الإشارات المكونة لرمز السكان(١). وهما إشارتان تميزتا بالتباعد التام بينهما. فالأولى تقع في مفتتح القصة وتمثل الإشارة الأولى فيها. في الأولى «١/ولدنا وكبرنا وخلفنا أجيالاً توالدت

١- يمثل الرقم السابق على التضمين تسلسل الإشارة في الرمز المفرد، في حين يرد التضمين مقترناً برقم الصفحة. وقد حرصنا على منح كل رمز مجموعة متسلسلة من الأرقام للإشارات المكونة له يتم التنويه عند الحاجة إليها لاحقاً منعاً للتكرار واختصاراً لحجم الدراسة. يبدو أحياناً هناك اختلاف بين رقم الإشارة والتضمين الذي يشير إليها. غير أن اقترانها برقم محدد يعني انتماء التضمينات المتعددة لإشارة واحدة يمثلها الرقم المتسلسل، يتم استثمار أجزاء منها تبعاً لحاجة البحث. وبالعودة إلى القصة يتضح ذلك. وقد حرصنا ايضاً على تطابق تسلسل أرقام الإشارات على حسب ورودها في المباحث مع تسلسل التضمين الذي يليها مباشرة من أجل مطابقتها مع مخطط بناء الرموز الملحق بالدراسة.

بعدنا/ ص١٥»، تشير بوضوح إلى أن الأحداث المروية كانت سابقة الوقوع على زمن الروي. أي إن السرد يفترض أن يكون لاحقاً على الوقائع. على حين اعتمدت القصة بعد هذه الإشارة على السرد المتزامن. فكان الروي يترافق ونمو الأحداث مما يمنحها قدرة نقل الزخم الانفعالي بأعلى طاقة له. غير أن القصة مالت إلى استخدام زمن مستقبلي في معالجة الخطر بالإشارة (٤٨)، «٤٨/تقودنا فكرة النار إلى الخلاص المنشود، النار التي ستشعل كل الأشجار/ ص٣١». وبكلمة (ستشعل) في محاولة منها المحافظة على ذلك الزخم بعد انتهاء القصة بإستخدام ذلك الزمن، إلى جانبٍ من انتهاء الوقائع قبل روايتها. فكأن معالجة خطر الأشجار لم يقع في زمن الروي بل في زمن لاحق عليه.

وبذلك إن الزمن في القصة اعتمد على تشكيل دائرة تكتمل وتُغلق قبل رواية الراوي لوقائعها. (بعدنا) تجعل الوقائع سابقة على زمن الروي.

يمكن تمثيل زمن القصة على وفق المخطط التالي



و(ستشعل) تجعل المواجهة مؤجلة إلى زمن مستقبلي، ولكن قبل زمن (بعدنا)، مما يجعل من كلمة (ستشعل) تعني بالنتيجة (اشتعلت)، لأن الراوي في القصة أكد في الإشارة (١): «خلفنا أجيالاً توالدت بعدنا...». سواء كانت (خلفنا) تعني الجانب المجازي أمْ الواقعي.

٢- بناء الرمز المفرد

أ- رمز القرية: مكون من سبع إشارات.

انماز رمز القرية بأنه تمكن من الاكتمال بأقل عدد من الإشارات، قياساً بالرموز الأخرى في القصة، وهي التي تمكنه من وضوح البناء فيها. وغلبت عليها صفة التداخل في معظمها؛ إذ ترد المعلومة نفسها في إشارة سابقة، مما يمنح الأولى طاقة دلالية أكبر من طاقة الإشارة عند تكرارها.

فقد كانت الإشارات (١، ٢، ٣، ٥) تؤكد معلومة واحدة بطرائق متنوعة تتصل بصوت أشجار البرغش «١/ طنينها الصاخب/ ص١٥»، «٢/ الطوق الصارخ/ ص١٥»، «٣/ القوس العاصف/ ص١٥»، «٥/ الطنين القاتل/ ص١٦»، فكانت الإشارات (٢، ٣، ٥) توكيدية للإشارة (١). من جانب آخر تشكل الإشارتان (٣، ٤) طاقة دلالية تتصل بالمعلومة التي تحويها. فهي وإن اتصلت بالممر/ الفتحة، غير أن أيًّ منهما لم تكن توكيدية للأخرى، لامتلاكهما معلومات مضافة مختلفة عن سابقتها.

فقد كانت الإشارة (٣) تشير إلى «٣/ فتحة تقع على طرفي الحدوة/ ص١٥». فإن الإشارة (٤) تشير إلى أن تلك الـ«٤/ فتحة ليست ضيقة/ ص١٥». مما يمنحها طاقة دلالية مضافة إلى بعضها بعضاً. على حين حوت الإشارة (٥) على معلومة غاية في الأهمية في بناء رمز القرية حين حققت

العزلة الاجتماعية لها «٥/ هجرتنا قرى المعدان القريبة/ ص١٦»، للوصول إلى تحقيق العزلة الجغرافية فيما بعد بمعلومة غلق الممر (رمز الممر). ليكون توحد القرية مع الخطر الذي ينمو فيها قدراً لابد من مواجهته أو الاستسلام له. وهو ما يوفر الاستعداد النفسي لتقبل تفاقم الخطر في القرية.

وكانت الإشارتان (٣) و(٦) قد اشتركتا في إيراد معلومة متماثلة «٣/ تقع قريتنا في هذا القوس العاصف/ ص١٥» و«٦/ قوس النهر الذي يحيط بقريتنا/ ص١٦». مما جعل الإشارة (٦) توكيداً للإشارة (٣). على حين كانت الإشارات (١، ٣، ٧) تحوي معلومات تتصل بأشجار القرية. «١/ أعجوبة قديمة وغريبة/ ص١٥» و«٣/ الأشجار الشيطانية/ ص١٥» و«٧/ تتناسل في قريتنا فقط/ ص١٨». مما جعل تلك الإشارات تملك طاقتها الدلالية كاملة لعدم تشابه المعلومات فيها. فهي (قديمة وغريبة)، وليس بالضرورة أن يكون القديم والغريب (شيطانياً). على حين حددت الإشارة (٣) بأنها شيطانية. ومن الممكن أن تكون تلك الأشجار تنمو في مكان آخر. لكن الإشارة (٧) قصرتها على هذه القرية فقط.

مما تقدم يتضح تفاعل الإشارة (٣) مع مجموعة الإشارات السابقة عليها أو التالية لها في تفاعل يكون مرة مؤكداً للإشارة التي تسبقها أو مؤكداً عليه في إشارة تالية لها. مما يمنح هذه الاشارة أهمية مركزية في بناء رمز القرية كونها قادرة على اختزال جميع الإشارات تلك باحتوائها على معلومات (موقع القرية - القوس العاصف - مغلقاً إلاَّ من فتحة - الأشجار الشيطانية)، وتستطيع أن تقيم علاقات معها.

يلحظ أن تلك الإشارات كانت في معظمها متقاربة بعضها من بعض

في متن القصة. مما منحها تكثيفاً أعلى للوصول إلى تحقيق تكامل بناء الرمز. أدى ذلك إلى استغناء القصة عن إضافة إشارات أخرى تمنح الرمز طاقة دلالية مضافة، لاكتفائه بهذا العدد، لذلك حين ترد إشارات مشابهة لهذه الإشارات في القصة، فإنها تدخل في بناء رمز آخر لامتلاكها طاقة دلالية أعلى فيه.

لقد اقتصرت وظيفة رمز القرية على توفير فرصة جيدة لعمل الرموز الأخرى المشتركة معه في البناء الرمزي للقصة وبفاعلية بما حققته في ما بعد العزلة الجغرافية للقرية والعزلة الاجتماعية للسكان من أداء عالي المستوى لرمزي الخطر والخوف المتصلين بالسكان أنفسهم، وليس بالمكان. كون السكان هم المستهدفين بذلك الخطر ويشعرون بالخوف.

ب- رمز الممر: مكون من تسع إشارات.

اعتمد بناء رمز الممر على الدلالة الوظيفية له في القصة. إذ مثّل في مرحلة من مراحل بناء الرموز فيها الخيار الأفضل والوحيد لسكان القرية، والمخرج من الأزمة للهرب من خطر الأشجار. فكانت الإشارات (١، ٢، ٣، ٤، ٥) تمثل تلك الوظيفة؛ لأنه «١/ فتحة ليست ضيقة/ ص١٥» و«٢/ ممرنا الوحيد/ ص١٥» و«٣/ ممر النجاة/ ص١٦» و«٤/ نمارس طقوس حياتنا من تلك الفتحة/ ص١٦» و«٥/ ممرنا الوحيد إلى الخارج/ ص١٧».

وبذلك إن أهميته تكمن في تلك الدلالات التي تحملها الإشارات المكونة له في بدء تكوينه. على حين تعرضت تلك الوظيفة إلى الإقصاء بالإشارات اللاحقة عليها (٧، ٨، ٩)، وهي الإشارات التي تهيئ لغلق الممر «٧/ خوفاً من أن يلتقي طرفا الحدوة/ ص٢٨» و«٨/ لم تبق إلاّ فسحة صغيرة/ ص٢٩»

و«٩/ مخرجنا الوحيد قد أُغلق/ ص٢٩». وهي الإشارات التي تحقق العزلة الجغرافية للقرية، بعد أن تحققت العزلة الاجتماعية في رمز القرية. وهو ما يقود إلى موت القرية وسكانها في خيار الإشارتين (٨) و(٩)، «٨/ ستغلق حتماً/ ص٢٩» و«٩/ لن نخرج بعد الآن إلى الأبد/ ص٢٩».

إن الإشارات التي تكفلت في بناء رمز المر تشكلت على مجموعتين وفي مرحلتين مختلفتين من تطور بناء الرموز المجاورة في القصة. فكانت كل مجموعة منها متقاربة في المتن القصصي. بل متتالية وفي جزء محدد منه. فكانت المجموعة الأولى مكونة من الإشارات (١، ٢، ٣، ٤، ٥) في بداية تشكل الرموز في القصة وأدت إلى بيان وظيفة رمز المر. على حين شكلت المجموعة الثانية الإشارات (٧، ٨، ٩) التي وردت في مجموعة الإشارات القريبة من نهاية القصة، وبعد أن تكاملت الرموز المجاورة في بنائها (القرية - أشجار البرغش)، وأدت دلالة إقصاء تلك الوظيفة.

اعتمدت تلك الإشـارات على تكرار المعلومة من دون تغير مهم في محتواها. فكانت الفتحة / المر قد وردت من أجل تكامل بناء الرمز فيها في تسع إشارات تؤكد الوظيفة الدلالية له بين رموز القصة. وردت في خمس منها (٢، ٣، ٦، ٧، ٩) كلمة (ممرنا الوحيد). مما يفقد هذه المعلومة زخمها الدلالي في الإشارات اللاحقة على الإشارة (٢) لكونها تصبح توكيداً لها. مما يعني أن الحاجة قائمة على أهمية توكيد تلك الوظيفة بتكرارها في الإشارات اللاحقة. وقد تم توظيف ذلك في الإشارة (٦) حين كان انتظار عودة (رجل النهر) منها «٦/ ننتظر عودته من حدوة الحصان/ ص٢٦».

انمازت الإشارات باختيار المعلومة القاطعة أحادية المعنى، غير القابلة لاحتمال معنىً آخر بالتأويل لها. مما يشير إلى الرغبة في توكيد أهمية

الرمز أو توفير القناعة الفنية بتصاعد الأزمة بمعلومات الإشارات المكونة لها. فهو في خمس إشارات (الممر الوحيد) ولم تسلم الإشارات الأخرى (٣،٤) من فحواها وإن كانت بصيغ مختلفة فهو «٣/ ممر النجاة/ ص١٦» و«٤/ نمارس طقوس حياتنا من تلك الفتحة/ ص١٦». وقد تم توكيد ذلك بالإشارتين (٨، ٩) حين استثمرت كلمة (حتماً) في الإشارة (٨) لتوكيد حتمية غلق الممر من دون ترك احتمال لمعالجة خطر الأشجار أو على أقل تقدير تأخيرأو تأجيل ذلك الغلق. وكانت الإشارة (٩) استثمرت «٩/ لن نخرج بعد الآن أبداً/ ص٢٩» لتوكيد الموت الحتمي أيضاً، الذي سيقع على سكان القرية. مع أن زمن الروي يناقض ذلك الحتم لوقوعه في زمن لاحق على زمن حدوث الوقائع.

لقد أدى ذلك التوكيد إلى بروز عدة دلالات؛ منها:

أولاً. لم يكن الخوف من أشجار البرغش أكبر من الخوف من غلق الممر.

ثانياً. كانت القرية تصبر على وجود أشجار البرغش مع انفتاح الممر على المحيط الخارجي، لكنها لم تتمكن من الصبر على غلق الممر.

ثالثاً. رمز الممر يمثل الحبل السري الذي يربط القرية بالعالم. لذلك تحملت العزلة الاجتماعية التي حققتها الإشارات في محور رمز القرية؛ غير أنها لم تحتمل العزلة الجغرافية المطبقة التي حققتها إشارات رمز الممر، التي تعني الموت.

رابعاً. لم يحقق خطر الأشجار إمكانية خلق وحدة في القرية، في حين حقق خطر غلق الممر ذلك. لذلك كان البقاء في القرية قبل الغلق يمثل بقاءً اختيارياً في حين لم يكن ذلك البقاء إلاّ قسراً بعد الغلق.

ج- رمز أشجار البرغش / البرغش:

مكون من خمس وعشرين إشارة.

اعتمد رمز الأشجار / البرغش على إظهار مجموعة صفات ترتبط بالأشجار مرة، وبالبرغش مرة أخرى. وقد توزعت تلك الإشارات على مساحة القصة بكاملها؛ وبخمس وعشرين إشارة كانت متقاربة بعضها من بعض. وقد اعتمد إيراد تلك الصفات على التداخل بين صفات الأشجار وصفات الحشرات. لذا إن التوافق بينهما جعلهما من حيث البناء الرمزي في القصة رمزاً واحداً، وبمجمل الإشارات المكونة للرمز، وبالوظيفة الرمزية لكليهما في القصة.

فقد توزعت تلك الإشارات من حيث هذه الوظيفة إلى مجموعتين رئيستين. في إحداهما تحاول القصة إظهار صفات الحشرات، وفي المجموعة الثانية إظهار صفات الأشجار.

أولاً- البرغش

اعتمدت القصة لتوضيح صفات الحشرات/ البرغش ثلاث مجاميع من الإشارات، مختلفة من حيث العدد والوظيفة. فقد توزعت بين (الصوت)، و(الرائحة)، و(النمو)، وعلى النحو الآتي:

(١) الصوت / الطنين

ورد الطنين في مجموعة إشارات بلغت عشر إشارات تركز على الطنين بوصفه من مميزات الحشرات. كان ذلك في الإشارات (٢، ٤، ٧، ٨، ١٤، ١٦، ١٩، ٢٠، ٢٣، ٢٥) فهو «٢/ طنين البرغش/ ص١٥»، «٤/ الطنين

المُلح... يشبه أصواتاً مختنقه/ ص١٥»، «٧/ طنينه المخنوق/ ص١٦»، «٨/ طنين مخيف/ ص١٦»، «١٤/ كبر طنين حشراتها... ملأ الأسماع النائية/ ص١٩»، «١٦/ حلق الطنين/ ص٢٠»، «١٩/ الغيوم الطنانة/ ص٢٣»، «٢٠/ الطنين... يزرع الفزع/ ص٢٦»، «٢٣/ الطنين يقترب/ ص٢٨»، «٢٥/ أحاط بنا الطنين/ ص٢٩».

يلحظ على الصوت/ الطنين أنه ينمو مع بناء الرمز تصاعدياً بالصفات الممنوحة له، ومع نمو الفعل الدرامي وتصاعده في القصة، فهو «ملح / مخنوق / مخيف / ملأ الأسماع النائية / غيوم / يزرع الفزع». فكانت هذه الصفات قد هيأت، مع صفة الرائحة وخواص الحشرات، إلى بيان حجم الخطر حين (اقترب)، و(أحاط بنا)؛ وهو ما تطلب أن يكون لها هذا العدد من الإشارات لتوضيح الوظيفة، بوصف الصوت منذراً باقتراب الخطر أو مصاحباً لوجوده.

(٢) الرائحة

وردت الرائحة في إشارتين؛ هما (٨) و(٢٠). فهي «٨/ رائحة جائفة/ ص١٦» و«٢٠/ رائحة خائسة جداً/ ص٢٦»[1]. وقد اعتمدت القصة

١- إن المعنى اللغوي التداولي لهذه الكلمات، وكذلك المعجمي لا يتفق مع الدلالات التي رغب القاص في الوصول إليها بهذه الكلمات، فجاء استثمارها في القصة معتمداً على الدلالة العرفية وما يمكن أن تحققه من تأثير بهذه الدلالة فقط. وقد كثرت في القصة مثل هذه الكلمات وأشباهها، لكنا أعرضنا عن مناقشتها لخروجها عن دائرة البحث.

لإظهار الجانب المراد من هذه الصفة للتعويض عن تكرار الإشارة إليها إلى التشديد على الصفة ب(جداً) في الإشارة (٢٠) التي سبقها التوصيف (خائسة). لكنها لم ترد مستقلة عن الطنين، فهي في الإشارة (٨) ترد مصاحبة لـ«طنين مخيف»، وفي الإشارة (٢٠)، «الطنين... يزرع الفزع»، فكانت هذه الصفة لإسناد الطنين لخلق حالة الخوف بتعدد صفات الخطر.

(٣) النمو

ارتبط نمو البرغش بالأشجار عبر مجموعة الإشارات (٢، ٥، ٦، ٧، ١٠، ١٦، ٢٠). فهو «٢/ يتناسل في تلك الأشجار/ ص١٥» و«٦/ تلدها الأشجار/ ص١٦» و«٧/ يتناسل بحرية/ ص١٦» و«١٠/ الأشجار... تلد البرغش/ ص١٧». فكانت بذلك الحشرات ترتبط بالأشجار ب(تلدها الأشجار) و(يتناسل في تلك الأشجار).

وقد عمدت القصة إلى إضفاء صفة التفاعل بين الأشجار والبرغش ب(تلدها) و(يتناسل). مما منح هذين العنصرين صفة التفاعل بينهما كونهما يمثلان رمزاً واحداً. فالبرغش (يتناسل بحرية) في الأشجار، وهو ما ارتبط بحرية حركتها «٥/... في فضاء القرية/ ص١٥». الى جانبٍ من كونها «١٦/ أسراب متوحشة/ ص٢٠» وهو ما تتفق به وصفات الأشجار، مسبباً «٢٠/ وشيشاً مخيفاً تسبب ريحاً قوية/ ص٢٦».

ثانياً- الأشجار

اعتمدت القصة لإظهار حجم الخطر على خلق التوافق بين صفات الاشجار وصفات البرغش، بمجموعة إشارات تدل ذلك. وعلى النحو الآتي:

(١) صفة الأشجار

تكفلت مجموعة الإشارات (١، ٣، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٧، ٢١، ٢٤) بالدلالة على مجموعة صفات تختص بها الأشجار. فهي «٣/ شيطانية. ٧/ غريبة، ١٣/ مفترسة. ٢١/ لها أغصان. ١٧/ أذرع. ٥/ جرداء. ٦/ حشرية. ٢٤/ تمدها. ١٤/ متوحشة، ٩/ تستطيل». ولها «١٢/ فكوك» وجذوع «٨/ محرشفة» وهي «١١/ تقتل/ تفضح. ١٥/ تحاصر» و«١٠/ لا أحد يعرف كيف تنمو/ ص١٧» تلك الأشجار «١/ أعجوبة الزمان/ ص١٥»، والى جانبٍ من ذلك؛ فهي «١/ حقيقية/ ص١٥».

مما تجدر الإشارة إليه أن هذه الصفات ترتبط بالحشرات أكثر من ارتباطها بالأشجار. فالأشجار لا يكمن الخطر فيها، وإنما في كونها موطن الحشرات أو الوكر، أو المصدر الذي يبعث تلك الحشرات. فإن تلك الصفات منحت إلى الأشجار أو أُلصقت بها كان للتعويض عن الإشارات التي تمنح للبرغش نفسه. وهو ما يجعل من التداخل بين الأشجار والبرغش يزيد من تعاظم الخطر، ويمكنها من تشكيل رمز واحد.

وقد عمدت القصة في محاولة إضفاء الواقعية على الأشجار، استثمار الدلالة لكلمة «حقيقة/ ص١٥». التي وردت في أول إشارة في بناء رمز الأشجار. غير أنها لم تفلح في الوصول إليها. لأن أشجاراً بهذه الصفات لم تكن الغاية منها إلاّ الوصول إلى مستوى دلالي أعلى بالتأويل، وما توفره الإشارات اللاحقة من إسناد لذلك.

(٢) الحركة

وردت الدلالة على حركة الأشجار بالإشارات (٢، ٣، ٨، ٩، ٢٥).

وهي حركة مجازية غير حقيقية، لغرض تحقيق أكبر قدر من التشابه مع الحشرات. فالأشجار «٢/ منتشرة على ضفتي النهر الدائري/ ص١٥» و«٣/ تدور مع دوران النهر/ ص١٥» و«٨/ تتقشر الجذوع/ ص١٦» و«٩/ تحيط بنا كالطوق على قوس النهر/ ص١٧». فهذه الصفات الحركية منحت الأشجار صفة كانت بالأصل مرتبطة بالحشرات. لذلك حين «٢٥/ طوقتنا الأشجار/ ص٢٩» كان ذلك الطوق فرضته الحشرات نفسها، وهو عامل مضاف لجعل التداخل بينهما مؤكداً بالتشبيه في الإشارة (٨) «كما لو أن الأشجار على وَشَك أن تطير/ ص١٦».

ثالثاً. بناء رمز الأشجار - البرغش

(١) إن التوافق الحاصل بين الأشجار / البرغش، جعل من مهمة بناء الرمز بهما ممكنة وبإشارات موحدة لتحقيق هذه الغاية. غير ان ذلك البناء توزع على أربع مجاميع من الإشارات، أدت كل مجموعة منها وظيفة دلالية في مجمل بناء الرمز.

تكونت المجموعة الأولى من الإشارات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨) التي وردت في المتن القصصي متقاربة وفي بداية تشكل الرموز المجاورة الأخرى في القصة، وعمدت إلى اظهار الصفات لتلك الأشجار والحشرات معاً.

على حين تكونت المجموعة الثانية من الإشارات (١١، ١٢، ١٣) التي عمدت إلى إبراز صفة الافتراس والقتل والفضح السابقة على زمن الروي. أي إنها عمدت إلى توكيد صفات سابقة على زمن القصة لخلق الاستعداد النفسي لتقبل المجموعة الثالثة، وهي التي تتصل بالسرد المتزامن.

انمازت الإشارة الحادية عشرة في هذه المجموعة بقدرتها على تكثيف

الإشارات التالية عليها جميعاً، وهي التي تتصل بهذه الصفات. فكانت حيث ترد مثل هذه الإشـارة تفقد زخمها الـدلالي وتحافظ على صفتها التوكيدية. في حين كانت الطاقة الدلالية للإشارة (١١) تمثل أعلى طاقة لها في منحنى رمز الأشجار وفي المجموعة أيضاً.

تكونت المجموعة الثالثة من الإشارات (١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩)[١] التي حاولت تجسيد صفات المجموعة الثانية بتوظيف تلك الصفات. غير أن زمن السرد فيها يتزامن مع زمن وقوع الأحداث. فكانت هذه المجموعة من الإشارات توكيداً لصفة الافتراس للأشجار والحشرات معاً.

فكانت المجموعة الرابعة مكونة من الإشارات (٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥) وبعد أن هيأت الإشارات السابقة لصفات (الافتراس - الحركة)، أصبحت المجموعة الرابعة النتيجة التي تؤدي إليها المجاميع الثلاثة السابقة لخلق الذروة في تصاعد الفعل الدرامي في القصة ولتؤدي الوظيفة الدلالية للرمز الذي أُستحضِرت من أجلها في القصة.

(٢) تميز رمز الاشجار / البرغش بصفات عدة إضافة إلى ما سبق

١- لم يظهر تضمين الإشارة (١٨) والإشارة (٢٢) حين الحديث عن بناء رمز أشجار البرغش / البرغش لحلول إشارات أخرى محلها في التفاعل وإن لم تلغ أثرهما. غير أنهما ضروريتان في هذا الرمز وتتضح أهميتهما في مخطط بناء الرمز. ولغرض الوقوف عليهما في القصة نورد نص الإشارتين مع بيان رقم الصفحة:

«١٨/ ثم رأينا غيوم البرغش تجتمع كلها وتلتحم في غيمة سوداء مهولة حجبت جزءاً من الشمس، فسقط ظلها على نصف القرية/ ص٢١».

«٢٢/ عادت المرأة نفسها تحشم رجولة الرجال/ ص٢٨».

ذكره، من بينها اتحاد الرمز - سيتم الحديث عنها لاحقاً في مبحث مميزات الرموز - ومن أجل معرفة أثر الإشارات وفي علاقاتها التفاعلية الخطية في المحور الافقي وبالتراكم النوعي لها.

انظر: مخطط بناء الرموز.

د. رمز السكان

أولاً- رمز السكان

مكون من (٤٨) إشارة توزعت بين مجموعتين. (٢٥) إشارة تتصل بفئة السكان التي قاومت الخطر (خطر أشجار البرغش). وقد رمزنا لها بالحرفين (س م). و(٣٨) إشارة تتصل بفئة السكان الذين يمثلهم الراوي في القصة، واتسموا بالسلبية في تعاملهم مع خطر الأشجار، وقد رمزنا لها بالحرفين (س ر).

إن الفرق بين عدد الإشارات الكلي من مجموع إشارات الفئتين يعود إلى وجود عدد من تلك الإشارات يمثل إشارات مشتركة بين الفئتين، وحسب لها تسلسل متتالٍ في مجموع الإشارات الكلي لرمز السكان.

ثانياً. بناء رمز السكان

اعتمد رمز السكان في بنائه على أكبر مجموعة من الإشارات في القصة، توزعت على مساحتها بأكملها. غير أنها اتصفت بمجموعة مميزات كانت مؤثرة في تصنيف الحالات الانفعالية التي خضع لها السكان نتيجة تعرضهم لخطر الفناء، أدت بالنتيجة إلى انشطار الرمز في مرحلة من مراحل بنائه تبعاً لطرائق المعالجة التي انقسم بها السكان، وتبعاً للسلوك

المرتبط بالخوف.

لذلك يمكن تقسيم الإشارات المكونة لرمز السكان إلى مجاميع ترتبط بتلك الحالات الشعورية وردة الفعل المرتبطة بها إلى:

الخوف / البقاء / المعالجة.

(١) الخوف

لتجسيد هذا الشعور، كونه رد فعل يرتبط بالخطر، اعتمدت القصة على مجموعة إشارات بلغت (١٠) إشارات، أكدت جميعها حجم الخوف الذي أخذ ينمو ويتصاعد مع نمو الفعل الدرامي في القصة، ويرتبط ارتباطاً أساسياً برمز الممر، كانت تلك الإشارات؛ هي (٢، ٣، ٤، ٦، ١٥، ١٦، ١٨، ٣٦، ٣٧، ٣٩)، إذ إن حجم الخوف يزداد مع ازدياد احتمالات غلق الممر، وتعاظم الخطر الدال عليه. فالأشجار «٢/ نفخت رؤوسنا بطنينها/ ص١٥»، بحيث اعتاد السكان ذلك. فلم يكن بالمستطاع تصور «٣/ أن نعيش لحظات بلا طنين أو خوف من تلك الغيوم الرمادية/ ص١٥». وبعد هاتين الإشارتين يبدأ الخوف يأخذ تجسيده بسلوك السكان عن طريق «٤/ نسارع للاحتماء بصرائفنا ونقفل أبوابها/ ص١٦» و«٦/ ينمو العذاب في أوصالنا/ ص١٦» و«١٥/ نصاب بخوف حقيقي، نرتعش/ ص٢٠». ويتصاعد أثر الخوف في «١٦/ غمرتنا غيبوبة شلت قوانا/ ص٢٠». وقد قادت تلك الإشارات إلى أعلى مستوى دلالي يرتبط بفئة (س ر) من السكان، بالإشارات «١٨/ نهبط في قاع ساخن مرتعبين لهول ما رأينا/ ص٢١» و«٣٦/ كان يوماً مروعاً لنا/ ص٢٩». وبلغت ذروة ذلك الإحساس ب«٣٩/ شعرنا بضعفنا... وانهيار رجولتنا أمام ذواتنا/ ص٢٩»، الدالة

على الاستسلام للخطر المحدق بهم.

غير أن هذه الإشارات تمثل في جزء منها إشارات مشتركة بين فئتين من السكان؛ هما (س ر) و(س م). ولأن القصة وصلت إلينا عن طريق رواية راوٍ يرتبط مع الفئة (س ر) بالاحساس والسلوك. فإن الحالات الشعورية للفئة الثانية (س م) لم تصل إلينا بوساطة القصة تفصيلياً مثلما وصل إلينا إحساس الفئة (س ر). لذلك إن هذه الإشارات تمثل بدقة إحساس الفئة (س ر)، كون الراوي يمتلك صفة الشاهد والمُقر على نفسه باليأس والاستسلام، وعلى من يمثلهم من السكان بمسؤوليته في سرد الوقائع. وهو ما يمنح الفئة الثانية (س م) قوة الرمز بمحاولات المواجهة التي قاموا بها، بوصف الراوي شاهداً لهم على نفسه وعلى الفئة التي يمثلها. فتكون بذلك الإشارات الداله على الخوف تمثل الفئة الأولى، وفي جزء منها الفئة الثانية.

(٢) البقاء

كان البقاء يقابل الخوف، بوصفه مقاومة أولى له، وفعلاً مضاداً. إذ إن البناء الرمزي للقصة اعتمد الخطر لتحريك الرموز الأخرى. فبدونه لا يوجد الخوف، ولا يكون للبقاء من عدمه ضرورة البناء الرمزي في القصة.

تميز البقاء بكونه مشتركاً بين فئتي السكان. وقد وردت في القصة (٥) إشارات دالة عليه. غير أنها قسمت البقاء نفسه، بين بقاء اختياري قبل غلق الممر، وبقاء قسري بعد الغلق.

فقد شكلت الإشارات (٧، ٨، ٩، ٢٤) الدالة على البقاء الاختياري. فقد كان السكان «٧/ لم نفكر مرة واحدة أن نلجأ إلى أرض ثانية/ ص١٧» و«٩/

ما من إحد قال أن نرحل إلى أرض ثانية/ ص١٧» و«٢٤/ ما من أحد يقبل بترك القرية/ ص٢٤». غير أن ذلك البقاء وإن كان اختيارياً إلاّ أنه خضع إلى ظروف خاصة «٨/ لا يجرؤ أحد أن يترك القرية/ ص١٧»، ولم تكن الظروف ترتبط بخطر الأشجار وإنما بخطر من نوع آخر (اجتماعي). في حين توافرت القصة على إشارة واحدة دالة على البقاء القسري بعد غلق الممر «٤٣/ لا أحد يخرج من القرية/ ص٣٠».

(٣) المعالجة

انقسمت الإشارات الخاصة بمواجهة خطر الأشجار إلى مجموعتين، تتصل كل مجموعة بفئة من فئتي السكان. لذلك انقسمت المعالجة بدورها إلى نوعين. الأولى تتصل بفئة السكان السلبيين (س ر)، والذي يرتبط بهم الراوي أو يرتبطون به. والثانية فئة السكان الإيجابيين (س م). الذين حاولوا ونجحوا في مقاومة خطر الأشجار، وكانت على النحو الآتي بيانه:

(أ) الفئة الأولى:

السكان السلبيون (س ر)

اعتمدت القصة في إظهار رد فعل هذه الفئة على مجموعة إشارات بلغت (١٣) إشارة توزعت على مساحة القصة بكاملها تسندها إشارات الرموز جميعاً. فهي تمثل موقف الراوي، وانمازت بوضوحها الجلي مثلما انمازت الإشارات المتصلة بالخوف والتي ترتبط بهذه الفئة تحديداً لسبب سبق القول فيه؛ كون رواية القصة وصلت إلينا عن طريق راوٍ ينتمي إلى هذه الفئة، ومثلتها الإشارات (١٠، ١١، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ٢١، ٢٢، ٢٧، ٢٩،

٣٢، ٤٢، ٤٤). وقد توزعت بين ثلاث مجاميع، تعبر كل مجموعة عن حالة من حالات رد الفعل بأزاء الخطر.

فكانت المجموعة الأولى تتألف من الإشارات (١٠، ١٦، ٢١، ٢٢، ٢٧، ٤٤) والتي تمثل رد الفعل تجاه الخطر. ف«١٠/ ما من أحد قادر على فعل شيء، يدرأ به عذاب الأشجار/ ص١٧» و«١٦/ لم نعد نفكر بأيما حل/ ص٢٠»؛ ولم تكن أمنياتها «٢١/... سوى أمنيات نقولها وننساها/ ص٢٢-٢٣». والأمنيات هنا تحديداً، لم تكن سوى الرغبة في التخلص من خطر الأشجار، و«٢٧/ كانت تطرح أمور يائسة لرجال مهزوزين جداً/ ص٢٥». وهي إشارة تتصل بهذه الفئة حصراً، من دون أن يعني الفئة الثانية من السكان. و«٤٤/ ما قال أحد ماذا نفعل/ ص٣٠». وهي إشارة تتصل بهذه الفئة أيضاً؛ وقد وردت متأخرة في القصة وبعد محاولات عدة قامت بها الفئة الثانية (س م). لذلك إنها تقتصر عليها حصراً. هذه الإشارة قادة هذه الفئة إلى الاحساس بمرارة «٢٢/ العجز والخوف المستديم والاستسلام البليد/ ص٢٤».

أدت مجموعة الإشارات السابقة دوراً جلياً في وضوح رد الفعل المرتبط بالخوف، وقادت إلى المجموعة الثانية من الإشارات المرتبطة بسلوك هذه الفئة والتي تكونت من الإشارات (١١، ١٤، ١٥، ١٧، ٢٩، ٣٢). فقد كانت هذه الفئة لا تقوى على إبعاد الجثث النافقة أو الميتة بعيداً عن القرية «١١/ بعد أن قتلت... لا أحد يقترب لجرها وإبعادها عن القرية/ ص١٨»، وأدى بهم الخوف إلى ترك «١٤/... الكثير من المسافات التي لا نقترب منها بعد الآن بينها حقول للشعير/ ص٢٠». وهي الحقول التي تمثل مصدر رزق لهم، وكانوا لأجل درء الخطر يبتهلون «١٥/... بضعف وعيوننا منهمرة

ببكاء بشري حزين/ ص٢٠». وكانت معالجة بعض الأُسر من هذه الفئة لخطر الخوف تمثل بالتخلي عن القرية كلياً «١٧/ بعض الأُسر حملت ما خف حمله وهربت/ ص٢٠». والى جانبٍ من ذلك، فإن هذه الفئة لم تكن تهتم بالأفكار التي تطرح من أجل معالجة الخطر والذي اتخذته، فيما بعد، الفئتان حلاً أو خياراً في المواجهة. تلك الأفكار التي طرحها (صيهود) في محاولته الأولى الفاشلة في مواجهة خطر الأشجار «٢٩/ لم تكن فكرة (صيهود) تهم أحداً/ ص٢٦» و«٣٢/... لم تكن هذياناته تعني أحداً/ ص٢٨».

إن المجموعتين السابقتين هيأة للإشارة (٤٢)، والتي تُعد الأخيرة في بناء رمز هذه الفئة «٤٢/ يرتعشون لهذه النهاية المؤسفة وانقراض القرية الذي أضحى حقيقة.../ ص٣٠». وقد انمازت هذه الإشارة، مثلما انمازت إشارات رمز الممر؛ بكونها غير قابلة لاحتمال مغاير أو مرونة في ذلك الاحتمال، بكلمات أحادية الدلالة، مثل (نهاية مؤسفة) و(انقراض القرية). وقد زاد توكيد ذلك بكلمة (حقيقة)، للدلالة على حتمية الإنقراض وواقعية الأحداث. وهو ما يناقض البناء الرمزي في القصة ويتعارض وأزمنة السرد فيها. غير أنها إشارة تمتلك أهميتها في كونها تمثل استسلام هذه الفئة التام.

(ب) الفئة الثانية:

السكان الإيجابيون (س م)

اشتركت هذه الفئة مع الفئة الأولى (س ر) في مجموعة الإشارات المتصلة بالبقاء، وفي جزء من مجموعة الإشارات المتصلة بالخوف. لأن

الخوف هنا للدلالة على حجم الخطر وتصاعد الأزمة في القصة، وهو نتيجة للخطر وحجمه. غير أن السكان افترقوا بالموقف وطريقة المعالجة. فالإشارات المتصلة بالفئة (س ر) لا تنطبق على هذه الفئة (س م)، بل تتناقض معها، وإن كانت الإشارات الدالة عليها تكاد تكون معدومة. غير أن سلوك هذه الفئة، الذي وصل إلينا بسرد الراوي المنتمي إلى الفئة (س ر)، يوضح ذلك. وهو ما أدى إلى انشطار الرمز إلى شعبتين تشتركان في جوانب وتفترقان في جوانب أخرى. وهو ما جعل منحنى رمز السكان يفترق بمسافة كبيرة بينهما عند إشارات بعينها ويقترب في إشارات أخرى (أنظر ملحق بناء الرموز - رمز السكان)، ليلتقي في النهاية، حين جنحت فئة (س ر) إلى التوافق مع فئة (س م) بكلمة (ستشعل) التي وصلت إلينا من الراوي المنتمي إلى فئة (س ر) في نهاية القصة.

هذه الفئة كانت قادرة على فعل شيء. وكانت تبحث عن حل للأزمة، ولم تركن إلى الابتهال أو البكاء الحزين، ولم تهرب من القرية، وكانت لها أمنيات تبعدها عن صفة العجز وتطرح معالجات ممكنة لحل الأزمة، وهي صفات مناقضة لصفات الفئة الأولى (س ر). وإن لم ترد إشارات صريحة بهذه الصفات جميعها. غير أن البناء الرمزي للفئة (س ر) أدى إلى بروزها بالتضاد الوظيفي لدلالة كل منهما.

قادت هذه الفئة، في ما بعد، إلى تطهير القرية، سواء من آثامها التي ارتكبها الأجداد أمْ من اللعنة التي حلت بها «... لابد أن نحرق أشجار الشيطان هذه ونحرق أخطاء أجدادنا الكلاب... آن الآوان لأن نحرق الماضي وبعض الحاضر/ ص٢٦».

لذلك إن الإشارات التي تمكنت من بناء رمز هذه الفئة اعتمدت في الجزء الأساسي منها على محاولات مقاومة الخطر بالإشارات (٢٠، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣١، ٣٣، ٣٥، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨). وعلى الإشارات الأخرى المتصلة بفئة (س ر) إسناداً لهذه الإشارات.

إن هذا الجزء من رمز السكان لم يكن قد تم إظهاره في القصة، إلاّ بعد أن تم البناء الرمزي فيها بتكامل بناء الرموز الأخرى، (القرية) في الإشارة (٥) من محورها حين تحققت العزلة الاجتماعية لها. ورمز (الممر) في الإشارة (٥) من محوره «قوس النهر حدوة الحصان». ورمز (الأشجار / البرغش) بالإشارتين (١١ و١٤) من محوره «بعد أن قتلت وفضحت.. لا أحد يقترب..» و «تركنا مسافة لا نقترب منها بعد الآن...».

فكان البناء الرمزي لهذه الفئة الى جانب انتفاء الإشارات الصريحة الكافية على وضوحه، قد أفاد من الإشارات الأخرى المكونة للرموز المشتركة معه في البناء الرمزي للقصة، وبعد أن تعاظم حجم الخطر وتصاعد الفعل الدرامي المرتبط به في القصة. وهو ما جعل المحاولات المرتبطة بهذه الفئة تقع في إشارات متقاربة، وبعد أن تم تهيئة الاستعداد النفسي والصدق الفني لتقبل سلوك هذه الفئة التي قادت إلى بقاء القرية، ب «٢٠/ تجمع كل رجال القرية.../ ص٢٢»، ورجل «٢٧/... أحرق نفسه وركض إلى الأشجار/ ص٢٥»، ومحاولة «٢٨/ رجل النهر/ ص٢٥»، وفكرة «٢٩/ صيهود/ ص٢٥» في حرق الأشجار، ومحاولة تنفيذه لها ويقينه من إمكانية النجاح «٣١/ ص٢٨». ومناداة المرأة على سكان القرية بتفاقم الخطر وتعاظمه «٣٣/ ص٢٨»؛ حيث عادت للنداء «٣٥/ ص٢٩». ذلك ما جعل من فكرة «٤٥/ صيهود/ ص٣٠» الحل الوحيد المتبقي لسكان القرية

في مواجهة خطر غلق المر[1].

٣- مميزات الرموز

مما تقدم يلحظ على بناء الرموز المفردة في القصة، أنها تنوعت تبعاً لحاجتها في البناء. وقد انمازت بميزتين أساسيتين؛ هما: (انشطار الرمز واتحاده)، و(توليد رموز جديدة). وكالآتي:

أ. انشطار الرمز / السكان: لقد أدت حالة الخوف المتصلة بالخطر إلى جعل فكرة البقاء قلقة بالاحتمالات التي يظهرها رد فعل السكان. لذلك إن جميع الإشارات التي اشتركت في بناء الرموز في القصة كانت تهدف إلى بيان ذلك الأثر تفصيلياً من خلال بناء الرموز المفردة التي أنتجت رمزين

١- لم يظهر تضمين بعض من الإشارات لرمز السكان في المتن للأسباب نفسها التي تماثل الإشارتين (١٨ و٢٢) من رمز الأشجار / البرغش. نورد بعض منها ومضامين بعض آخر مع أرقام الصفحات إتماماً للفائدة خصوصاً عند إسقاطها على منحنى بناء الرموز الملحق بالدراسة:

«٥/ نتمنى أن يزحف الهور عبر ممر الحياة وينام بيننا/ ص١٦».

«٢٣/ تقدم قرى المعدان المشورة بترك القرية/ ص٢٤».

«٢٥/ حلت بكم لعنة لمقتل ولي صالح/ ص٢٤».

«٣٠/ محاولة ثني صيهود عن عزمه في مواجهة الخطر/ علينا أن نتشاور/ ص٣٠».

«٣٤/ اجتمعنا مع الفجر... أول مرة نلتقي بهذا الزخم البشري/ ص٣٠».

«٤١/ إستشرت في دواخلهم رعدة الحصار/ ص٣٠».

«٤٦/ كانت الفكرة وحدها تثير فينا الحماس/ ص٣٠».

«٤٧/ من الممكن أن ننجح في هذا المسعى/ ص٣٠».

«٤٨/ تقودنا فكرة النار إلى الخلاص المنشود، النار التي ستشعل الأشجار/ ص٣٠».

مركبين آخرين؛ هما: رمز (الخوف) ورمز (الخطر). مما يجعل من بناء رمز السكان واحداً ممكناً. كونه يمثل الطرف الذي يشعر بالخوف والمهدد بالخطر. غير أن سلوك السكان وإن توافق في إشارات البقاء، وفي جزء من إشارات الخوف، لكنه افترق في إشارات المعالجة. مما أدى إلى انقسام السكان إلى فئتين (س ر)، و(س م). تُعد كل فئة قادرة على خلق رمز مستقل (رمز الرضوخ) و(رمز المقاومة) في البناء الرمزي للقصة. وأدى بالنتيجة وتبعاً لردة الفعل بإزاء الخطر والسلوك المعبر عنه، إلى أن يكون بناء كل رمز فيهما مختلفاً عن الآخر.

بدأ البناء الرمزي للسكان على التوافق في رمز البقاء بصفته النتيجة المبتغاة من حضور رمز الأشجار / البرغش في القصة لخلق تهديد له، وجعله قلقاً باحتمالي (الفناء / الرحيل). إذ إن خطر الأشجار / البرغش أُحتمل لأن البقاء لم يكن مهدداً بنحو تام لتنوع خيارات السكان بين (الرحيل - السكون). في حين عندما أُغلق الممر كان البقاء مهدداً بنحو كامل باحتمالي (الفناء - المواجهة). أي: إن سبب انشطار في رمز السكان يتصل اتصالاً مباشراً بالإشارات الدالة على المواجهة. وهو ما جعل من منحنى رمز السكان يقترب بعضه من بعض، في حالات بعينها حتى يكاد ينطبق بعضه على بعض. وفي أحيان أخرى يفترق إلى أقصى مسافة بينهما ليدل على التباعد بين الموقفين. وفي النهاية عاد إلى الاتحاد بكلمة (ستشعل) في نهاية القصة حين قرر السكان المواجهة وبتحريض من فئة (س م). حين لم يُعد أمامها من خيارات سوى (الفناء - المواجهة)، ليعود الرمز كما كان في بداية بنائه إلى الاتحاد، حين بدأ «خلفنا أجيالاً توالدت بعدنا/ ص١٥».

ب- اتحاد الرمز / الأشجار - البرغش: مَثَلَ رمز الأشجار / البرغش اتحاد رمزين كان يمكن أن يتم بناء كل منهما بمعزل عن الآخر. لكن الوظيفة الدلالية للإشارات المرتبطة بالبرغش جعل الأشجار والإشارات المتصلة بها تأخذ الوظيفة عينها. فالأشجار بطبيعتها لا تمتلك الصفة (الشيطانية) في القصة إلاّ من خلال البرغش، ولا يمكن عدّ إحاطتها بالقرية ودورانها حول قوس النهر أو تكاثرها واستطالاتها لها دلالة منتمية إلى دلالة الحشرات. بل يمكن أن تكون تلك الدلالة مناقضة لما أصبحت عليه أو في أقل تقدير محايدة. لكن الذي دفع بها إلى الانحياز للصفة الشيطانية، مجموعة الإشارات المرتبطة بالحشرات منح الأشجار الصفة نفسها. فكان الرمزان قد تضافرا معاً للاشتراك في بناء رمز الخطر في القصة.

ج- توليد رموز جديدة / الرمز المركب: إن بناء الرمز المفرد يترك أثره الواضح في الفضاء الرمزي الذي يشيع في القصة ويقودها إلى المعنى المرجع الذي تميل الإشارات إلى توضيحه بالتأويل. غير أن هذه الرموز لا يتوقف أثرها في ما تمنحنا من دلالات مباشرة باشاراتها، وإنما تدخل فيما بينها بتفاعل عبر عقد تفاعل تؤدي إلى توليد رموز جديدة لم تكن القصة تعنيها مباشرة أو تحاول بناءها في متنها. يكون لتلك الرموز خواص متميزة تجمعها عقد التفاعل تلك، لكنها لا تستطيع الخروج عن الخواص المنتمية إليها بالأصل في الرموز المفردة. فيكون بذلك لها دور قادر على خلق التكثيف العالي في القصة بمثل تلك الرموز كونها جامعة، وفي حالات خاصة، لميزات الرموز التي تشترك في عقد التفاعل تلك.

وقد انمازت قصة (أشجار البرغش) بتوليد رمزين أساسيين؛ هما:

(رمز الخوف) و(رمز الخطر). اللذين يقابلهما (رمز المحاولات) و(رمز البقاء). ولما كانت مجموعة الإشارات التي تدخل في بناء رمزي (المحاولات - البقاء) ينتميان أساساً إلى رمز السكان، فإنهما حافظا على وضعهما وعلى الميزات نفسها التي تميز بها رمز السكان بفئتيه، ويُعدان رمزين ثانويين ينتميان إلى الرمز الرئيس - وقد تم الحديث عنهما في رمز السكان - في حين شكل رمزا (الخوف والخطر) رمزين مستقلين من خلال مجموعة الرموز المفردة التي دخلت في تفاعلهما. وعلى النحو الآتي بيانه:

أولاً- مجموعة الإشارات الخاصة برمزي الخطر والخوف من إشارات الرموز المفردة(*):

اسم الرمز الجديد	الخطر	الخوف
إشارته من الرموز المفردة	القرية: (ق) الأشجار: (ش) الممر: (م)	الأشجار: (ش) السكان: (س)
	ق٤م٢/ممرنا الوحيد ص١٥ م٣/ممرنا النجاة ص١٦ ش٢١/يضيق الممر ص٢٨ م٧/ خوف من غلقه ص٢٨ م٨/ فسحة صغيرة ص٢٩ م٩/ أغلق الممر ص٢٩ ش٢٥/ طوقتنا الأشجار ص٢٩	ش١١/ قتلت الأشجار ص١٨ ش١٢/ بين فكوك الأشجار ص١٨ ش١٣/ الأشجار المفترسة ص١٨ س ر١٤/ تركنا مسافة ص٢٠ (نقطة تماس الرمزين) س ر١٥/خوف حقيقي ص٢٠ س ر١٦/غيبوبة حقيقية ص٢٠ س ر١٨/ هول ما رأينا ص٢١ س ر٢١/ عجز وخوف ص٢٤ س ر٣٠/ بكينا كما لم نبك من قبل ص٢٩ س ر٣١/ بيكينا مثل النساء ص٢٩

(*)- تتم الإشارة إلى التضمينات اللاحقة على هذا الجدول من دون الحاجة إلى ذكر الصفحة لأنها مدونة فيه.

ثانياً - رمز الخطر

اعتمد رمز الخطر على مجموعة من عقد التفاعل بين إشارات رمز القرية وإشارات رمز الممر وإشارات رمز الأشجار/البرغش، التي كونت بذاتها وحدات دلالة تتصل بالمعلومات التي توفرها في محور الرمز الذي تنتمي إليه. فلم تبدأ مثل هذه الوحدات بالتأثير في عقد التفاعل إلاّ بعد أن سبقتها إشارات، تكثر أو تقل تبعاً لقدرة تلك الإشارات على خلق عقد تفاعل؛ بالتراكم النوعي لإشارات الرمز المفرد.

مما يلحظ أيضاً، أن بعض هذه الإشارات يشكل إشارة مشتركة بين رمزين. غير أن منحها الانحياز إلى رمز بعينه يعتمد على الطاقة الدلالية لها في بناء أيٍ من الرمزين. فكان رمز الخطر قد تكون من سبع إشارات أحداها مشتركة بين رمزين.

اعتمد رمز الخطر في بنائه على بناء الرموز المفردة التي كونته، ولم يكتمل إلاّ بعد أن اكتمل بناء تلك الرموز وأخذت تحقق فاعليتها في القصة. فقد بدأ بالإشارة (ق٤م٢) المشتركة بين رمزي (القرية/الممر) والتي تحدد معلومة واحدة؛ وهي «ممرنا الوحيد». لينتقل إلى محور رمز الممر في الإشارة (م٣) التي تحدد وظيفة الممر «ممر النجاة»، وهما إشارتان على مستوى عالٍ من التكثيف للدلالة على أهمية الممر، ليعمل، فيما بعد، رمز الخطر على هذه الدلالة بتهديدها في التحول إلى محور رمز الأشجار/البرغش في الإشارة (ش٢١) وهي التي تتصل بالممر أيضاً «يضيق الممر». وهي انتقالة مهمة كانت الإشارتان السابقتان كافيتين لخلق الكثافة التي تتصل بالمعلومات التي ترتبط بالخطر بإعارة تلك الخطورة للأشجار/ البرغش، التي شكل بناءها، ليعود البناء بالاعتماد على ثلاث

إشارات من محور رمز المر (م/٧، م/٨، م/٩). وهي الإشارات الأخيرة في بناء رمز المر. فكانت (م/٧) للدلالة على ما يرافق الخطر من خوف، في حين كانت (م٨) تكراراً للإشارة (ش٢١) من محور رمز الأشجار/ البرغش، فتحولت وظيفتها الدلالية بذلك إلى وظيفة توكيدية للإشارة السابقة عليها. في حين كانت الإشارة (م٩) تمتلك طاقة دلالية أعلى بما حوته من معلومة «أُغلق المر». فيكون بذلك قد تم استحكام بناء رمز الخطر بالانتقال إلى محور رمز الأشجار/ البرغش في الإشارة (ش٢٥) وهي التي تُعد الإشارة الأخيرة في بناء رمز الأشجار / البرغش بـ «طوقتنا الأشجار».

مما تقدم يلحظ أن بناء رمز (الخطر) لم يكتمل الى جانبٍ من اكتمال بناء رمز (القرية). وإنما أكتمل ذلك البناء في الإشارة نفسها التي يكون بها رمز (المر) قد أخذ مداه في التفاعل مع رمز (الأشجار / البرغش). انظر ملحق مخطط بناء الرموز.

إن خواص هذا الرمز أُستعيرت من خواص الرموز المفردة التي كونته. فقد تمت استعارة طبيعة المر من رمز القرية لأنه «المر الوحيد» واعتمدت وظيفته لأنه «ممر النجاة» الذي تعرض لخطر الغلق التدريجي «فسحة صغيرة» و«أُغلق المر» من رمز المر. وقد أُستكمل بناء رمز الخطر باستعارة طبيعة الخطر نفسه من رمز (الأشجار/البرغش) بـ «يضيق المر» و«طوقتنا الأشجار».

لذلك إن مثل هذه الرموز الى جانبٍ من إمكانية القصة بناؤها على شكل تبدو فيه مستقلة عن الرموز الأخرى، غير أن ذلك الاستقلال يرتبط بطبيعة الرموز المفردة التي كونتها، ولا تستطيع الخروج عن تلك الطبيعة

بطرائق التأويل. لأن التأويل في الأصل يتصل بالرموز المفردة التي كونته، ويكون قد أخذ مداه بها؛ وتكون الرموز الجديدة من نتاج التأويل الأول.

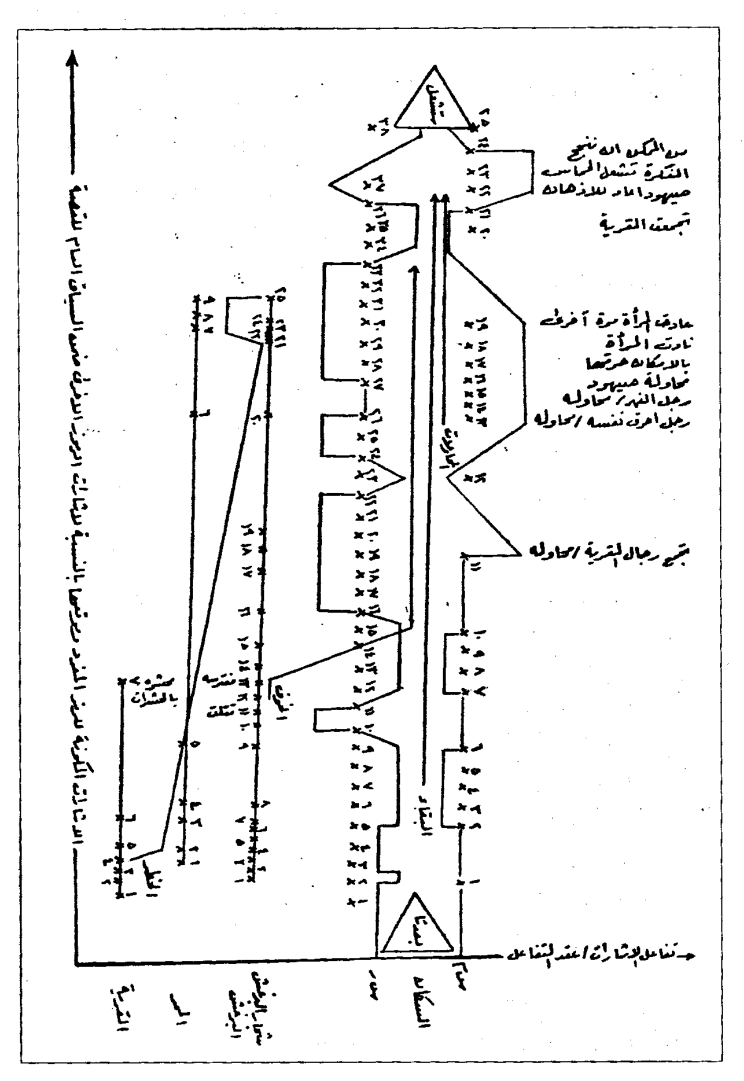
ثالثاً - رمز الخوف

اعتمد رمز الخوف في بنائه على محوري (رمز الأشجار / البرغش - ورمز السكان) بوصف الأشجار / البرغش مصدر الخطر؛ وبوصف السكان العنصر المستهدف في البناء الرمزي للقصة. لذلك اعتمد في البدء على الإشارات (١١، ١٢، ١٣) من محور (رمز الأشجار/ البرغش)، إذ تؤكد معلومة واحدة بطرائق متنوعة «قتلت الأشجار/ بين فكوك الأشجار/ الأشجار المفترسة». غير أن زمن الافتراس مختلف بين الماضي والحاضر. ذلك الذي منح إشارتين بينهما طاقة دلالية أعلى في الإشارة (١٢) التي تُعد توكيدية للإشارة (١١).

بعد أن تم، بهذه الإشارات، بيان طبيعة الخطر (الافتراس) اعتمد رمز الخوف على إشارات محور السكان، وتحديداً على إشارات الفئة (س ر) لأسباب ترتبط بطبيعة السرد الذي وصل إلينا عن طريق راوٍ ينتمي إلى هذه الفئة. فكانت الإشارات (س ر: ١٤، ١٥، ١٦، ١٨، ٢١، ٣٠، ٣٢) من رمز السكان قد بينت ردة الفعل المتصلة برمز الخوف الذي تصاعد تدريجياً تبعاً لتعاظم حجم الخطر. فكان في البدء «تركنا مسافة» وهي تماس بين رمزي السكان (س ر) والأشجار/ البرغش، لتتحول إلى بيان الإحساس بذلك الخوف ودرجته عن طريق «خوف حقيقي/ غيبوبة حقيقية». وكان تكرار «حقيقي/ حقيقية» لتوفير الانطباع عن واقعية الخوف أو جديته أو شدته، لتتحول الإشارة «هول ما رأينا» لبيان حجم ذلك الخوف الذي

توافرت إشارتان سابقتان لبيانه. وقد بينت الإشارات (٢١، ٣٠، ٣٢) من محور رمز السكان (س ر) «عجز وخوف / بكينا كما لم نبكِ من قبل / بكينا مثل النساء» السلوك المرتبط بفئة (س ر) التي اتصفت بالسلبية. أي: إن الخطر تمكن من تحقيق الخوف بكامل طاقته الدلالية والانفعالية بالعجز والاستسلام.

مما يلحظ على رمز الخوف أنه اكتمل بعد اكتمال بناء رمز الأشجار/ البرغش، وبعد أن اكتمل بناء رمز السكان (س ر) أيضاً. وأخذت تلك الرموز مداها في التفاعل في الفضاء الرمزي للقصة. وقد كانت الصفات التي تميز بها رمز الخوف، مثله مثل رمز الخطر، قد تم استعارتها من الرمزين المفردين اللذين كوناه. فكانت صفة (الافتراس) مصدر الخوف ترتبط برمز الأشجار / البرغش. على حين كان الإحساس بذلك الخوف قد اعتمد على رمز السكان، تحديداً على الفئة (س ر) منها.



مخطط بناء الرموز في قصة (أشجار البرغش) للقاص وارد بدر السالم

الإشارات المكونة للرموز
في قصة (أشجار البرغش)

أ- رمز القرية

١- «لا تتميز قريتنا عن قرى (المعدان) الكثيرة إلاّ بطنينها الصاخب، وذلك بوجود أعجوبة قديمة وغريبة توارثناها جيلاً بعد جيل» (ص١٥).

٢- «إن قريتنا تكبر دائماً مع الزمان على ضفاف هذا الطوق الصارخ» (ص١٥).

٣- «حيث تقع قريتنا في هذا القوس العاصف الذي يكاد يكون مغلقاً إلاّ من فتحة تقع على طرفي حدوة. هي حدود تلك الأشجار الشيطانية» (ص١٥).

٤- «فتبقى فتحة ليست ضيقة على كل حال. هي ممرنا الوحيد إلى الأهوار والريح النقية والفضاء الفسيح والقرى الأخرى» (ص١٥).

٥- «هجرتنا قرى المعدان القريبة لأنها لم تُعد تستطيع احتمال الطنين القاتل، لنبقى وحدنا مع أيامنا الطنانة بذعر حقيقي» (ص١٦).

٦- «قوس النهر الذي يحيط بقريتنا» (ص١٦).

٧- «أشجارنا المحشوة بالحشرات وهي تتناسل في قريتنا فقط» (ص ١٨).

ب- رمز الممر

١- «... مغلقاً... إلاّ من فتحة... فتحة ليست ضيقة» (١٥).

٢- «ممرنا الوحيد إلى الأهوار» (ص١٥).

٣- «... طرفي الحدوة حيث ينفتح الهور من ممرنا الوحيد... ممر النجاة» (ص١٦).

٤- «نمارس طقوس حياتنا من تلك الفتحة» (ص١٦).

٥- «قوس النهر، حدوة الحصان» (ص١٧).

٦- «فيما بقينا ننتظر عودته (رجل النهر) من حدوة الحصان، ممرنا الوحيد إلى الخارج» (ص٢٦).

٧- «خوفاً من أن يلتقي طرفا الحدوة فينغلق ممرنا الوحيد إلى نضارة الدنيا وبهاء الأهوار» (ص٢٨).

٨- «إذ لم تبق إلاّ فسحة صغيرة ستغلق في هذا النهار حتماً» (ص٢٩).

٩- «ها هو مخرجنا الوحيد قد أُغلق بعد العصر، لن نخرج بعد الآن أبداً» (ص٢٩).

ج- رمز أشجار البرغش / البرغش

١- «أشجار البرغش... حقيقة من حقائق الحياة التي نعيشها» (ص١٥).

٢- «طنين البرغش الذي يتناسل في تلك الأشجار المنتشرة على ضفتي النهر الدائري» (ص١٥).

٣- «تلك الأشجار الشيطانية... حيث تدور مع دوران النهر ومن ضفتيه على شكل حدوة حصان» (ص١٥).

٤- «... فذلك الطنين الملح... يشبه أصواتاً مختنقة لا تكف عن الانتهاء ذات يوم» (ص١٥).

٥- «الغيوم التي تدور ساعات طويلة في فضاء القرية قبل أن تتناثر

على الأغصان الجرداء وتلتصق بتلال البرغش المكومة كالصخور» (ص١٥).

٦- «الحشرات التي تلدها الأشجار وتتوالد وتنمو وتتفرع الأغصان الحشرية» (ص١٦).

٧- «البرغش يتناسل بحرية كل يوم ويتفاقم طنينه المخنوق... وتتبعه الأشجار الغريبة» (ص١٦).

٨- «... إن هبت ريح الظهيرة، فتقشر الجذوع المحرشفة عن سحابات صغيرة من الحشرات وترف ملايين الأجنحة الدقيقة بطنين مخيف ورائحة جائفة، ويبدو كما لو أن الأشجار على وشك أن تطير هي الأخرى» (ص١٦).

٩- «تحيط بنا كالطوق على قوس النهر... التي تنمو أشجارها وتعلو وتحجز عشرات من أمتار الفضاء وهي تستطيل وتمد أذرعها المكتسية بالبرغش على مر الشهور والسنين» (ص١٧).

١٠- «هذه الأشجار التي لا أحد يعرف... كيف تلد البرغش وكيف تنمو على أكتاف نهرنا الوحيد» (ص١٧).

١١- «... وبعد أن قتلت منا بضعة رجال ونساء وصبيان وجواميس وأبقار... وفضحت ما فضحت من أمور مغيبة كانت تجري سراً في النهر» (ص١٨).

١٢- «كل ما يلقيه الهور إلينا يلقي حتفه بين فكوك أشجار البرغش» (ص١٨).

١٣- «الأشجار المفترسة» (ص١٨).

١٤- «... أشجار البرغش التي تكاثرت بشكل عجيب وكبر طنين

حشراتها المتوحشة حتى ملأ الأسماء النائية المنزوية في اعماق الهور» (ص١٩).

١٥- «وذات صباح... خرجنا فزعين مع أول الشمس ورأينا رجلاً غريباً تحاصره أشجار البرغش» (ص١٩).

١٦- «بعد شهر راح ضحيتها صبي... كان يركض وراء جرو صغير قاده إلى حلق الطنين فطوقته الأسراب المتوحشة وحملته هو والجرو» (ص٢٠).

١٧- «عويل امرأة وراء أشجار البرغش... طوقتها أذرع الشيطان تلك، لكن تبعها صراخ رجل...» (ص٢١).

١٨- «ثم رأينا غيوم البرغش تجتمع كلها وتلتحم في غيمة سوداء مهولة حجبت جزءاً من الشمس، فسقط ظلها على نصف القرية» (ص٢١).

١٩- «شوهدت سليمة ذات فجر ترتفع وسط الغيوم الطنانة بعد أن شبعت من العويل والصراخ والاستغاثة...» (ص٢٣).

٢٠- «إن الطنين بين تلك الأشجار كان كافياً لأن يزرع الفزع في قلوب أشجع الرجال... لأجنحتها الرهيفة وشيشاً مخيفاً تسبب ريحاً قوية تدفع إلى الأمام دائماً وتبعث رائحة خائسة جداً كرائحة فطائس بشرية» (ص٢٦).

٢١- «... أغصان أشجار البرغش أخذت تطول من طرفي الحدوة» (ص٢٨).

٢٢- «عادت المرأة نفسها تحشم رجولة الرجال» (ص٢٨).

٢٣- «كان الطنين يقترب مع الأيام من هذه الفتحة» (ص٢٨).

٢٤- «لقد نبتت شجيرات كثيرة واستطالت أغصان الأشجار الكبيرة

ممتدة كالجسور من طرفي الفتحة» (ص٢٩).

٢٥- «طوقتنا الأشجار وأحاط بنا الطنين من كل جانب» (ص٢٩).

د- رمز السكان

١- (س ر/١) «ولدنا وكبرنا وخلفنا أجيالاً توالدت بعدنا ووشمت أسماؤها في شجرة العشيرة المباركة» (ص١٥).

٢- (س ر/٢) (س م/١) «... وأشجار البرغش... نفخت رؤوسنا بطنينها الضاج ليل نهار» (ص١٥).

٣- (س ر/٣) «ما من أحد كان قادراً على أن يتصور ذلك، أن نعيش لحظات بلا طنين أو خوف من تلك الغيوم الرمادية» (ص١٥).

٤- (س ر/٤) «وعندها نكون في أقصى درجات الاستفزاز لو أن ريحاً تهب لتدفع تلك الغيوم المفترسة إلينا بطنينها المفزع كي نسارع إلى الاحتماء بصرائفنا ونقفل أبوابها الخشبية ريثما تمر غيوم البرغش وتعبر إلى الجهة الأخرى فتلتحم مع تلك الجهة» (ص١٦).

٥- (س ر/٥) (س م/٢) «نتمناه أن يزحف إلينا (الهور) عبر ممر الحياة، وينام بيننا لحظات» (ص١٦).

٦- (س ر/٦) (س م/٣) «هكذا ينمو العذاب في أوصالنا منذ زمن لا تعرف بدايته. لكننا نعيش حالته المدوخة ونمارس طقوس حياتنا...» (ص١٦).

٧- (س ر/٧) (س م/٤) «لم نفكر مرة واحدة أن نلجأ إلى أرض أخرى» (ص١٧).

٨- (س ر/٨) (س م/٥) «لا يجرؤ أحد أن يترك القرية» (ص١٧).

٩- (س ر/٩) (س م/٦) «ما من أحد قال أن نرحل إلى أرض ثانية» (ص١٧).

١٠- (س ر/١٠) «ما من أحد قادر على فعل شيء يدرأ به عذاب الأشجار» (ص١٧).

١١- (س ر/١١) «بعد أن قتلت منا بضعة رجال ونساء.. لا أحد يقترب لجرها وإبعادها عن القرية» (ص١٨).

١٢- (س ر/١٢) (س م/٧) «ولو لا فسحة الأمل التي نطل منها على الحياة (الممر) لحوصرنا بالهدير الجنوني ولقتلنا صراخ أطنان من البرغش» (ص١٨).

١٣- (س ر/١٣) (س م/٨) «... وقبلنا، منذ مئات السنين، ولد آباؤنا وأجدادنا... وماتوا هنا ورؤوسهم منتفخة بأصوات ناشزة... ماتوا وفي قلوبهم حسرة على سر أشجارنا المحشوة بالحشرات» (ص١٨).

١٤- (س ر/١٤) (س م/٩) «كان ذلك الصباح عكراً زادت فيه مخاوفنا ونحن نرى الرجل يختفي في شجرة، غطاه البرغش وأخذ يفترسه بلا شك... تركنا الكثير من المسافات التي لا نقترب منها بعد الآن، بينها حقول الشعير» (ص٢٠).

١٥- (س ر/١٥) (س م/١٠) «- وحين نرى - قبر الرجل المغطى بالحشرات... نصاب بخوف حقيقي. نرتعش لمثل هذه النهايات الفاجعة. نرفع رؤوسنا إلى السماء نبتهل بضعف وعيوننا منهمرة ببكاء بشري حزين» (ص٢٠).

١٦- (س ر/١٦) «وأمام هذه الحوادث (الصبي والجرو) غمرتنا غيبوبة حقيقية شلت قوانا، أما رؤوسنا الداوية بالطنين فلم تعد تفكر

بأيما حل» (ص٢٠).

١٧- (س ر/١٧) «بعض الأسر حملت ما خفَّ حمله وهربت من ممر الطنين في ليال سوداء وكان هذا عاراً ما بعده عار» (ص٢٠).

١٨- (س ر/١٨) «- بعد حادثة صالح ونعناعه -... فأحسسنا أننا نهبط في قاع ساخن مرتعبين لهول ما رأينا» (ص٢١).

١٩- (س ر/١٩) (س م/١١) «لكن مزعل والد نعناعه هجر القرية في ذات الظهيرة الساخنة لتكون هذه الفضيحة بداية جادة تخرجنا من هذه المحنة، والبداية لم تنجح برغم استعدادنا لها» (ص٢٢).

٢٠- (س م/١٢) «تجمع كل رجال القرية... واقترحوا أن يهاجموا الأشجار بالبنادق لحرقها...» (ص٢٢).

٢١- (س ر/٢٠) «وما كانت أمنياتنا سوى أمنيات نقولها وننساها في فضيحة جديدة» (ص٢٢-٢٣).

٢٢- (س ر/٢١) «- بعد حادثة سليمه - ولم يكن كثير من أهل القرية في حال سوية أبداً. فليس هناك أمر من العجز والخوف المستديم والاستسلام البليد» (ص٢٤).

٢٣- (س ر/٢٢) «وكان الكثير من قرى المعدان تقدم لنا المشورات والنصائح بترك القرية» (ص٢٤).

٢٤- (س ر/٢٣) (س م/١٣) «ما من أحد يقبل بترك القرية. نتشبث بها دون أن ندري لماذا. ولو كان بمقدورنا أن نحمل قريتنا بأرضها ونهرها إلى بقعة أخرى لما فعلنا ذلك» (ص٢٤).

٢٥- (س ر/٢٤) «لقد حلت بكم دعوى سيد صالح من أولياء الله قتل غدراً على ضفة النهر» (ص٢٤).

٢٦- (س ر/٢٥) «هكذا نقول الأقاويل، وهكذا يتفنن الغرباء بحَبك مثل هذه الأفعال لأجدادنا» (ص٢٥).

٢٧- (س م/١٤) «كان تطرح أمور بائسة لرجال مهزوزين جداً. كانوا يقدمون على انتحار فريد. وقد فعلها واحد. أحرق نفسه وركض إلى الأشجار» (ص٢٥).

٢٨- (س م/١٥) «مثل فعل رجل آخر-رجل النهر-» (ص٢٥).

٢٩- (س م/١٦) «لم تكن فكرة (صيهود) تهم أحداً... لكنه صاح ومشعل النار في يده» (ص٢٦).

٣٠- (س ر/٢٦) «صحنا فيه، تمهل يا صيهود... إنك تنتحر وعلينا أن نتشاور» (ص٢٧).

٣١- (س م/١٧) «صيهود: صدقوا، إنه بالإمكان حرقها... يكفي أن نحرق شجرة واحدة لتحترق البقية» (ص٢٨).

٣٢- (س ر/٢٧) «لم تكن هذياناته تعني أحداً... ينصرف الجميع... في نيسان مدمر وهذا شأنهم دائماً بعد كل حادثة وفضيحة» (ص٢٨).

٣٣- (س م/١٨) «نادت امرأة على أهل القرية قائلة... أشجار البرغش... تطول من طرفي الحدوة» (ص٢٨).

٣٤- (س ر/٢٨) «ذهب بعض رجالنا لكنهم عادوا قلقين» (ص٢٨).

٣٥- (س م/١٩) «وفي يوم آخر عادت المرأة نفسها تحشم رجولة الرجال» (ص٢٨).

٣٦- (س ر/٢٩) «وكان يوماً مروعاً لنا» (ص٢٩).

٣٧- (س ر/٣٠) «بكينا كما لم نبك من قبل» (ص٢٩).

٣٨- (س ر/٣١) «اكتشفنا الآن، الآن فقط، جسامة الخطر المحدق بنا»

(ص٢٩).

٣٩- (س ر/٣٢) «بكينا مثل النساء وشعرنا بضعفنا لأول مرة وانهيار رجولتنا أمام ذواتنا، لم ننم في ليلة الموت تلك» (ص٢٩).

٤٠- (س ر/٣٣) (س م/٢٠) «اجتمعنا مع الفجر... أول مرة نلتقي بهذا الزخم البشري» (ص٣٠).

٤١- (س ر/٣٤) «استشرت في دواخلهم رعدة الحصار» (ص٣٠).

٤٢- (س ر/٣٥) « الجميع يرتعشون لهذه النهاية المؤسفة وانقراض القرية الذي أضحى حقيقة» (ص٣٠).

٤٣- (س ر/٣٦) (س م/٢١) «تتابعت الأيام المخيفة وكان الحصار جدياً. لا أحد يخرج من القرية» (ص٣٠).

٤٤- (س ر/٣٧) «ما قال أحد ماذا نفعل» (ص٣٠).

٤٥- (س م/٢٢) «لكن صيهود... أعاد إلى أذهاننا الفكرة - فكرة حرق الأشجار» (ص٣٠).

٤٦- (س م/٢٣) «كانت هذه الفكرة وحدها تشعل فينا الحماسة» (ص٣٠).

٤٧- (س م/٢٤) «من الممكن أن ننجح في هذا المسعى الذي لا خيار غيره» (ص٣٠-٣١).

٤٨- (س ر/٣٨) (س م/٢٥) «تقودنا فكرة النار إلى الخلاص المنشود، النار التي ستشعل كل الأشجار» (ص٣١).

بناء الرمز في أدب الطفل

قصة (أبناء الشمس)

أنموذجاً للتطبيق[1]

تُعد قصة (أبناء الشمس) للقاص حسن موسى، من بين القصص الموجهة للطفل، واعتمدت في بنائها الرمزي على الحضور الفاعل لثنائيات التضاد، ومن دون إحالة إلى مرجعية خارجية يمكن تحديدها بدقة[2].

١- التشكيل العام للرموز المفردة وتفاعل وظائفها الدلالية

توزعت إشارات الرموز المفردة في المتن القصصي على وفق الجدول الآتي الذي يبين مجمل إشاراتها[3]:

١- مجلة الأقلام/ العدد٣/ سنة ١٩٧٩/ شغلت الصفحات من ٨٨ إلى ٩١، وتمثل القصة الإنموذجي التطبيقي رقم (٢) والمخصص لدراسة الرمز في أدب الطفل.

٢- اعتمدنا في تحليل بناء الرموز فيها على المنهج المتبع في الإنموذج التطبيقي رقم(١). لذا استعضنا عن التوسع في التفاصيل لاعتقادنا أن ما تم بيانه في الأنموذج الأول يفي بالغرض ولمنع التكرار.

٣- وهو ما ستتم الإشارة إليه في التضمين، حيث الحروف (أ، ب، ج، ء) تمثل الرموز، على حين الأرقام المتسلسلة تمثل الإشارات في كل رمز. وبذلك يتم الاستغناء عن إيراد الإشارة والصفحة عند التضمين لتأشير ذلك في الجدول.

ابن الشمس	الوكيل	الفتى الأسمر	خط الطباشير
أ	ب	جـ	د
١- «نزل إلى المدينة رجل بوجه أحمر وسروال أصفر، وشعر يلمع، ويضع قبعة عريضة وقال: - أنا ابن الشمس» ص٨٨. ٢- «فأنا أستطيع أن أقتل من أشاء وأعفو عمن أشاء» ص٨٨ ٣- «أرأيتم كيف تقتل - أي البندقية» ص٨٨ ٤- «... لي كل الحق أن أنال كل ما أريد» ص٨٨ ٥- «إن لي عيونا ترى من بعيد» ص٨٨ ٦- «ابن الشمس: ابقوا في مكانكم ولا تعبروا الخط أبدا» ص٨٩ ٧- «ستبقون هنا إلى آخر الدهر» ص٨٩ ٨- «من الآن سيكون عملكم لي» ص٨٩ ٩- «إلى الوكيل: كن قاسياً مع من يخالف الأمر» ص٩٠	١- «كان لابن الشمس أعوان شقر، لكنه لم يكتف بهم، فاختار من بيننا واحد» ص٨٨. ٢- «همس بأذنه شيئاً - أنت الآن وكيلي» ص٨٨ ٣- «قال الوكيل: نعم يا مولاي رأوه» أي خط الطباشير ص٨٩ ٤- «فعرفنا أن ابن الشمس صار سيداً لهذا الرجل الذي كان منا» ص٨٩ ٥- «الوكيل: اسمعوا كلام ابن الشمس ولا تخالفوه» ص٨٩ ٦- «كان الوكيل يوضح الخط كل يوم» ص٩٠ ٧- «غاب عنا ابن الشمس.. لكنا كنا نجده دائما في شخص الوكيل» ص٩٠ ٨- «كبرت بطن الوكيل حتى تكرشت» ص٩٠ ٩- «وكان عند الوكيل بندقية ثم ان الوكيل صار له وكلاء صفار أعطاهم بنادق أيضاً» ص٩٠	- «وفي يوم، وأثناء عملنا في المزارع، رأينا رجلاً أسمر قد اختلى ببعض الفتية.. بعد ذلك صرنا نسمع همساً» ص٩٠. ٢- «وابتدأ البعض منهم يقول بصوت عالٍ: - إلى متى نشتغل لهذا الوكيل وصاحبه» ص٩٠ ٣- «..... وازداد تحرك الفتية بيننا، يحرضوننا على عبور الخط» ص٩٠ ٤- «الفتى الأسمر: - الشمس ليس لها ابن» ص٩٠ ٥- «الفتى الأسمر: - حسن، سأعبر الخط» ص٩١ ٦- «بعدها تجرأ فتى آخر وعبر تبعه ثان وثالث» ص٩١	- «حصرنا جميعا في زاوية وخط على الأرض خطاً وقال: - انظروا إلى هذا الخط» ص٨٨. ٢- «ابن الشمس: - من يعبر الخط ستحرقه أمي الشمس» ص٨٩ ٣- «كان المكان يضيق بنا.. فالمكان محصور بين حائطين من الخلف وخط الطباشير من الأمام» ص٩٠ ٤- «وأخيراً مسح الفتيان الخط عن الأرض، فصارت بلا خط فاصل، فعبرنا جميعاً إلى المدينة» ص٩١

٢- تشكيل الرمز المفرد

اعتمدت قصة (أبناء الشمس) في بناء رموزها على تضافر الدلالات من الإشارات الشكلية والإشارات الوظيفية معاً. وقد تم استثمارها بما يؤدي إلى تكامل بناء الرموز فيها وتأدية وظائف دلالية ترتبط بحضور تلك الرموز. وقد انمازت القصة باحتوائها على نوعين من الرموز[١]؛ هما: الرمز المركب، الذي مثله (ابن الشمس). ورموز بسيطة مثلته: الوكيل، الفتى الأسمر، خط الطباشير. لذا إن تحليل الرمز المركب يعتمد رمز (ابن الشمس) أنموذجاً. في حين يعتمد رمز (الوكيل) أنموذجاً للرمز البسيط.

أ- الرمز المركب / ابن الشمس

تم بناء رمز (ابن الشمس) بالاعتماد على استثمار الدلالات من الإشارات؛ سواء الشكلية أمْ الوظيفية. بل إن التحول الذي تحقق للإشارات الشكلية منحها طاقة دلالية مماثلة للإشارات الوظيفية. إن ذلك التداخل أدى إلى تكامل بناء الرمز. ففي الإشارة الشكلية (أ/١) اعتمد الرمز لتحقيق غربته عن المحيط البشري والبيئي مميزاته الشكلية المغايرة لذلك المحيط «نزل إلى المدينة رجل بوجه أحمر وسروال أصفر وشعر يلمع. يضع عليه قبعة عريضة وقال: أنا ابن الشمس». غير أن السمة الشكلية للإشارة وإن حققت تلك الغربة، لم تكن قادرة على خلق الإيحاء القادر

١- انظر تصنيف الرمز في أدب الطفل.

على النهوض بالوظيفة الدلالية للرمز في القصة، فتركها منفردة من دون إسناد لها بإشارات أخرى يضعها في منطقة قلقة من دون ترجيح محدد. إذ يمكن عند هذه الإشارة التحول بالرمز إلى الانحياز الذي يرغب فيه القاص، بتراكم إشارات شكلية أو وظيفية تخرجه من تلك المنطقة. فهي إشارة غير حاسمة من كون (ابن الشمس) رمزاً للخير أمْ للشر، ولم تكن كافية لمعرفة الفائدة من تحقيق تلك الغربة، خصوصاً أنها ترد في مفتتح القصة وفي بداية بناء الرموز فيها.

معرفة ذلك دفعت القصة إلى استثمار إشارات وظيفية لتحقيق الانحياز والخروج من المنطقة القلقة، فكانت تلك الإشارة الشكلية حققت الوظيفة الدلالية لها في غربة الرمز وفي بداية بنائه. وبذلك كانت كافية ولم يتم إضافة إشارات شكلية عليها في القصة، وإن كُررت في السياق أكثر من مرة لتؤدي وظيفة تفسيرية أو توكيدية. في حين كانت السمة الوظيفية هي الغالبة على الإشارات اللاحقة التي عززت انحياز (ابن الشمس) بمجموعة إشارات دالة عليه. فهو «يستطيع قتل من يشاء ويعفو عمن يشاء» (أ/٢)، وهي الإشارة الوظيفية الأولى التي تواجه المتلقي وتخرج الرمز باتجاه الانحياز الذي أراد القاص تشكله به عبر نمو تدريجي يؤدي إلى ذلك. فكان (ابن الشمس) قادراً على القتل «وأطلق منها (بندقيته) رصاصة أصابت حيواناً مسكيناً فقتلته» (الاستعاضة عنها بـ أ/٣). فكانت كلمة (مسكيناً) قد زادت الطاقة الدلالية للإشارة وأكدت انحياز الرمز بالمعنى المغاير لها؛ وهو الذي يرتبط (بابن الشمس) الذي أوقعها. مما ترتب على ذلك الوصول إلى الغاية من تشكيل الرمز بهذه الطريقة. حيث (لابن الشمس) الحق في أن ينال كل ما يريد (أ/٤). وبذلك تكامل البناء

الرمزي لابن الشمس على وفق رؤية القاص وما رغب في التعبير عنه. فكانت الإشارات اللاحقة تفسيرية أو توكيدية اكثر منها بنائية؛ ترتبط بالحبكة أكثر من ارتباطها ببناء الرمز، ويتطلبها التصعيد الدرامي للأزمة في القصة للوصول إلى خلق القناعات الفنية بواقعية الرمز، ليس في ما يتخللهُ متن القصة، وإنما بالإحالات الممكنة إلى خارجها، وما يمكن أن يتصل به في الواقع العياني. أي: إن القاص أراد إكساب شخصية غير واقعية بترميزها صفات شخصية طبيعية أو معنوية، واقعية، يعمل ذهن المتلقي على تشكيلها وفقاً للإشارات التي بثتها القصة. فكان تضافر الإشارة الشكلية (أ/١) والإشارات الوظيفية قد خلقت رمز (ابن الشمس) الذي يتوافق ورؤية القاص، ورغبته في خلق رمز غريب عن المدينة، ويدعي حقه في امتلاك كل شيء فيها.

ب- الرمز البسيط / الوكيل

الى جانبٍ من حدوث انقلاب مفاجئ في الأداء الوظيفي لرمز الوكيل عند لحظة اختيار (ابن الشمس) له. فأزاحه ذلك الاختيار عن الفئة التي ينتمي إليها وهي فئة الراوي إلى الفئة المعادية لها وهي فئة (ابن الشمس)، إذ أُظهِرَ في القصة عند هذه النقطة بالذات؛ إلاّ أن بناءه جاء بالاعتماد على الإشارات الوظيفية له من دون الحاجة إلى الإشارات الشكلية التي استعاض عنها بإشارات وظيفية تحوي الدلالة نفسها، وإن كانت تتسع لأكثر منها. بل إن الإشارة الشكلية الوحيدة (ب/٨) «كبرت بطن الوكيل حتى تكرشت» أدت وظيفة التحول والتغرب لهذا الرمز عن المحيط الذي ينتمي إليه في الأصل. وبذلك حققت التحول في نوع الإشارة.

إن انتماء الوكيل إلى فئة الراوي قبل الاختيار (ب/٢) «فاختار (ابن الشمس) من بيننا واحداً»، يتطلب أن يكون أداؤه الوظيفي في القصة، قبل الاختيار، مشابهاً للوظيفة الدلالية التي يمتلكها الراوي نفسه. غير أن ذلك الاختيار أدى به إلى الانحراف عن الدلالة المرتبطة بفئة الراوي والانحياز إلى دلالة خاصة مرتبطة برمز (ابن الشمس)، «فعرفنا أن ابن الشمس صار سيداً لهذا الرجل الذي كان منا» (ب/٤). فكان ذلك الارتباط دالاً بحسم على انحياز رمز (الوكيل) إلى فئة مغايرة في مصالحها عن فئة الراوي، الذي حدد انتماء رمز (الوكيل) في البدء «فاختار من بيننا واحداً»، فأصبح «الرجل الذي كان منا». وبذلك إن الغربة التي ميزت رمز (ابن الشمس) وسمت الوكيل بها أيضاً. فكانت سمة مشتركة بين الرمزين. بل إن تبادل الحضور والغياب في القصة يُستعاض بأحدهم عن الآخر. فحيث يغيب (ابن الشمس) يرونه «في شخص الوكيل» (ب/٧). ويؤدي دوره كذلك «كان الوكيل يوضح الخط كل يوم» (ب/٦).

كان الغياب المادي لرمز (ابن الشمس) يُستعاض عنه في الحضور النفسي لرمز (الوكيل) غير أن الرمز الثاني لا يمتلك طاقته الدلالية إلاّ من الرمز الأول. فما يمتلكه من دلالات، وان ارتبطت بالإشارات التي تكفلت ببنائه في القصة، غير أنها تعبر عن الأول بصفة الإنابة.

لقد كان رمز (الوكيل) مركباً من الناحية النفسية، غير أن القاص عمد في بنائه الرمزي في القصة على طريقة بناء الرمز البسيط بالإفادة من السمات الوظيفية للإشارات، وارتباطها بالرمز المركب (ابن الشمس) بتفاعل دلالي يخدم البناء الرمزي.

٣- أثر عقد التفاعل بين الرموز المفردة في إنتاج الدلالات

اعتمدت القصة في بناء رموزها على استثمار العلاقات التي تكونها الإشارات مع بعضها في متن القصة بعقد التفاعل التي تخلقها؛ سواء كانت تلك الإشارات ذات سمة شكلية أمْ وظيفية. إذ انمازت القصة باحتوائها على عدد كبير من الإشارات قياساً بالطول الذي كانت عليه. تم اعتماد (٢٨) إشارة منها لما تمتلكه من طاقة دلالية، واستبعاد الإشارات الأخرى؛ إما لضعف دلالتها أو تكرارها. تلك الإشارات المعتمدة كانت من بينها (٥) إشارات ذات سمة شكلية هي الآتية على حسب تسلسلها في المجمل وموقعها بين إشارات الرمز المفرد (أ/١، ب/٨، ج/١، د/١و٣) وكما في الشكل الآتي:

٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١

أ ب جـ د

إشارة شكلية
إشارة وظيفية

خط الطباشير
الفتى الأسمر
الوكيـل
ابن الشمس

لقد أدت تلك الإشارات وظائف دلالية ارتبطت بالرمز المستثمرة فيه، الى جانبٍ من اتصاف هذه الإشـارات بالشكلية، وفيها يتحقق التحول بالإشارات من إشارة شكلية إلى إشارة وظيفية (انظر تشكل الرموز / الإشارة الشكلية)، فكانت:

أ/١ (ابن الشمس): حققت غربة الرمز عن المحيط البشري والبيئي.

ب/٨ (الوكيل): حققت تغرب الرمز عن المحيط الذي ينتمي إليه في الأصل. أي لبيان التحول.

ج/١ (الفتى الأسمر): حققت انتماء الرمز إلى المحيط البشري والبيئي.

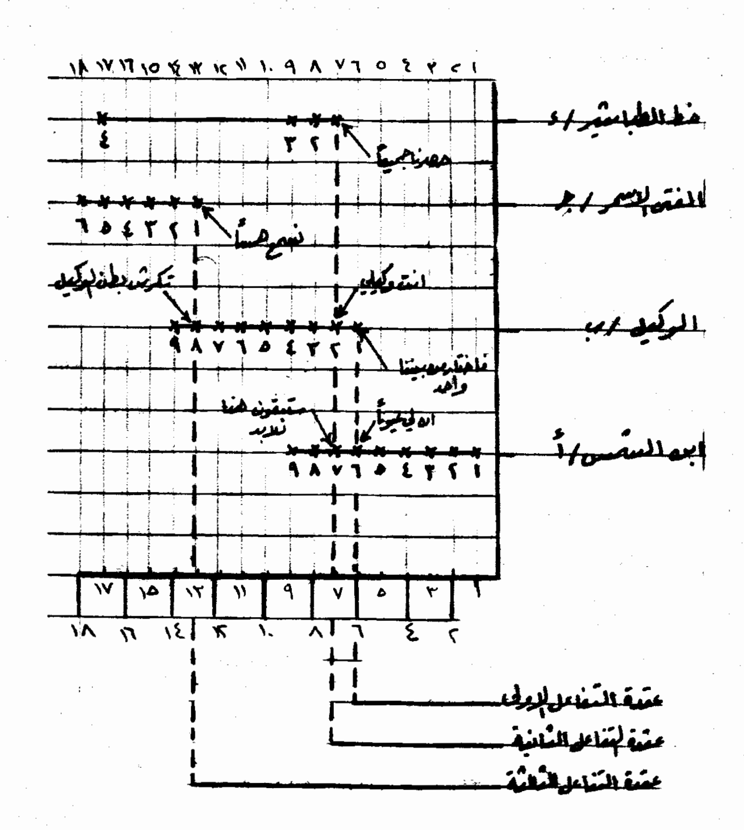
د/٣ (خط الطباشير): تأثير ذلك الجدار الوهمي.

فكان لتلك الإشارات تأثير واضح في بناء الرمز مستقلاً عن غيره من الرموز؛ أي: إنها أدت وظائف دلالية ترتبط بالبناء الخاص بكل رمز مفرد من دون تداخل تلك الإشارات مع بعضها أو حاجتها لإسناد من إشارة أخرى من رمز آخر، بمقارنتها بالواقع المفترض الذي تخلقه القصة. فكانت ترد دائماً في أول البناء للرمز، باستثناء (ب)؛ إذ ترد متأخرة لتوكيد حالة التحول عن طبيعته الأولى.

غير أن توافر القصة على عدد آخر من الإشارات الوظيفية وتفاعلها مع الإشارات الشكلية أدى إلى خلق عقد تفاعل بينت طبيعة علاقات التوافق أو علاقات التضاد بين الرموز نفسها، وهي التي كونت الفضاء الرمزي للقصة، وخلقت الرؤيا الفكرية والجمالية المعبرة عن موقف القاص ووعيه بالرموز المستثمرة فيها.

ومما انمازت به تلك الرموز ورودها بالتعاقب. فرمز (الوكيل) لم يُشرع في بنائه إلا بعد أن اكتمل بناء رمز (ابن الشمس) عند الإشارة (أ/٤)،

ولم يظهر رمز (خط الطباشير) إلاّ بعد أن تكامل بناء رمز (الوكيل) عند الإشارة (ب/٣). وكذلك الحال بالنسبة لرمز (الفتى الأسمر)، فهو لم يظهر إلاّ بعد أن تكامل بناء رمز (خط الطباشير) عند الإشارة (ء/٢) ورمز (ابن الشمس)، ورمز (الوكيل) كما في الشكل الآتي وعلى حسب ظهور الإشارات في القصة:



إن تبادل التأثير بين إشارات الرموز المفردة خلق بينها ثلاث عقد تفاعل أدت وظيفة دلالية خاصة بكل عقدة، وتوضح طبيعة العلاقات بين الرموز المشتركة فيها. تلك العقد، هي:

١ العقدة الاولى : أ/٦ = اره لي عيوناً ب/١ = ناختار من بيننا واحد	أصبح الوكيل عيناً لابن الشمس	(ب) يمثل (أ) تحالف

العقدة الثانية : ب/٢ = انت وكيلي د/١ = حصرنا جميعاً أ/٧ = ستبقون هنا الى الابد	أصبح الوكيل عدواً للابناء المدينة ونائباً لابن الشمس في ذلك العداء	(أ) و(ب) = تحالف واعداء للابناء المدينة

العقدة الثالثة : ب/٨ = تكرش بطن الوكيل ج/١ = نسمع همساً	استغلال الوكيل للابناء المدينة أوجد بدر الثورة عليه بالأصالة وعلى ابن الشمس بالنيابة.

إن رمز (الوكيل) يشترك مع جميع الرموز الأخرى في القصة بعلاقات توافق أو تضاد. على حين رمز (الفتى الأسمر) يشترك مع رمز (الوكيل) ورمز (خط الطباشير) من دون أن يشترك مع رمز (ابن الشمس) بعلاقة مباشرة. حيث الإشارات المباشرة إلى رمز (ابن الشمس) تنتهي قبل ظهور رمز (الفتى الأسمر)، فتكون العلاقة بينهما غير مباشرة وعن طريق علاقة رمز (الفتى الأسمر) مع رمز (الوكيل) بالنيابة.

وبذلك يكون رمز (الوكيل) رمزاً ديناميكياً مؤثراً بين الرموز، تتميز علاقاته بها بالآتي:

١- رمز (الوكيل) ورمز (خط الطباشير) خلقهما رمز (ابن الشمس).

٢- رمز (الوكيل) حافظ على الأداء الوظيفي لرمز (خط الطباشير) بالنيابة عن رمز (ابن الشمس).

٣- رمز (الفتى الأسمر) أزاح رمز (الوكيل) ورمز (خط الطباشير) اللذين يمثلان رمز (ابن الشمس).

مما تقدم يتضح أن نوع العلاقة يخلقها رمز (الوكيل) عند دخوله بعلاقة تفاعل مع رمز آخر. فهو: مع رمز (ابن الشمس) ورمز (خط الطباشير) علاقة توافق. على حين مع رمز (الفتى الأسمر) في علاقة تضاد. فيكون رمز (الفتى الأسمر) في علاقة تضاد مع رمز (ابن الشمس)، ورمز (خط الطباشير) بالنيابة.

٤- لقد اعتمدت قصة (ابناء الشمس) للقاص حسن موسى في موضوعها الأساسي على استثمار فكرة سياسية، حاولت التعبير عنها برموز تحمل رؤيا القاص وموقفه منها ووعيه بها، وبإشارات ذات دلالات عالية المستوى لا تلائم قدرات الطفل العقلية والإدراكية، فلا يمكن، مثلاً، عدَّ (ابن الشمس) عدواً أو خصماً بالاكتفاء بالإشارات الشكلية لهذا الرمز، وهو ما حاولت القصة ترسيخه، وإنما بالدلالات الوظيفية للرمز حصراً. فكانت أقرب إلى أدب الكبار منها إلى أدب الطفل. وإن اللغة البسيطة المستخدمة في القصة لا تمنحها هوية انتماء لأدب الطفل، ولا تُعد عيباً في أدب الكبار. فكانت تلك البساطة في السرد وفي بناء الحبكة إحدى المميزات الإيجابية فيها. وهنا بالذات تكمن حساسية استخدام الرمز في أدب الطفل حين يتحول إلى خطاب بين الكبار باستعارة لغة الطفل، فيكون النص الأدبي يتأرجح بين الانتماءين ويصعب تصنيفه إلى أي منهما.

ملحق النصوص

قصة (أشجار البرغش)

للقاص وارد بدر السالم

قصة (ابناء الشمس)

للقاص حسن موسى

(نود الإشارة إلى أن النصوص تنشر
بناءً على الموافقة التحريرية لكتابها)

اشجار البرغش

لا تتميز قريتنا عن قرى «المعدان» الكثيرة الا بطنينها الصاخب، وذلك بوجود اعجوبة قديمة وغريبة توارثناها جيلاً بعد جيل؛ وُلدنا وكبرنا وخلّفْنا اجيالاً توالدت بعدنا ووُشمت اسماؤها في شجرة العشيرة المباركة، مُشيرة الى ان قريتنا تكبر دائماً مع الزمان على ضفاف هذا الطوق الصارخ، واشجار البرغش، اعجوبة الزمان، حقيقة من حقائق الحياة التي نعيشها؛ نفخت رؤوسنا بطنينها الضاج ليل نهار؛ فامتدت خيوط حياتنا متشابكة بين قصب السنوات وهي تنمو على مضجّة هادرة من طنين البرغش الذي يتناسل في تلك الاشجار المنتشرة على ضفتي النهر الدائري؛ حيث تقع قريتنا في هذا القوس العاصف الذي يكاد يكون مغلقاً الا من فتحة تقع على طرفي حَدْوة، هي حدود تلك الاشجار الشيطانية، حيث تدور مع دوران النهر ومن ضفتيه على شكل حدوة حصان؛ فتبقى فتحة ليست ضيقةً على كل حال، هي ممرنا الوحيد الى الاهوار والريح النقية والفضاء الفسيح والقرى الاخرى. ونافذتنا الى حياة الصيد والرزق والصمت الذي نحتاجه دائماً؛ فذلك الطنين المُلح في كل الاوقات وكل الازمان يشبه اصواتاً مختنقة لا تكف عن الانتهاء ذات يوم. وما من احد كان قادراً على ان يتصور ذلك؛ ان نعيش لحظات بلا طنين ولا خوف من تلك الغيوم الرمادية الحائمة فوق هامات اشجار الشيطان؛ الغيوم التي تدور ساعات طويلة في فضاء القرية قبل ان تتناثر على الاغصان الجرداء وتلتصق بتلال البرغش المكومة كصخور!

وعندما نكون في اقصى درجات الاستفزاز لو ان ريحاً تهب لتدفع تلك الغيوم المفترسة الينا بطنينها المفزع كي نسارع الى الاحتماء بصرائفنا ونقفل ابوابها الخشبية ريثما تمر غيوم البرغش وتعبر الى الجهة الاخرى فتلتحم مع تلك الجهة. ولقد اتعبتنا هذه الاعجوبة الغريبة التي القى بها الزمان في بقعتنا الخضراء وهجرتنا قرى المعدان القريبة لأنها لم تعد تستطيع إحتمال الطنين القاتل، لنبقى وحدنا مع ايامنا الطنانة بذعر حقيقي من تلك الحشرات التي تلدها الاشجار وتتوالد وتنمو وتتفرع الاغصان الحشرية، فنعرف إن البرغش يتناسل بحرية كل يوم ويتفاقم طنينه المخنوق مع قوس النهر الذي يحيط بقريتنا؛ وتتبعه الاشجار الغريبة ثم تتوقف في طرفي الحدوة حيث ينفتح الهور من ممرنا الوحيد وتترامى غابات القصب الاخضر والعشب المسفوح في الآفاق البعيدة؛ وينفتح الصمت المرين على تلك الأمداء النضرة، فنتلمس غضاضته بعيوننا المتخاطفة؛ نتمناه ان يزحف الينا، عبر ممر النجاة، وينام بيننا للحظات؛ يمسد احلامنا المرتبكة بأصابعه الطويلة؛ لكن امنياتنا الصغيرة تُبدّدها مضجة البرغش وغيومه الرمادية التي تطاردنا إنْ هبت ريح الظهيرة، فتتقشر الجنوع المحرشفة عن سحابات صغيرة من الحشرات وترف ملايين الاجنحة الدقيقة بطنين مخيف ورائحة جائفة، ويبدو كما لو ان الاشجار على وشك ان تطير هي الاخرى او تتحول الى سحابات لزجة؛ تتفتت متمايلة وهدير البرغش عاصفة مخنوقة، مثل ملايين الاصوات الصارخة المختنقة التي قد تتفجر في أية لحظة، هكذا ينمو العذاب في أوصالنا منذ زمن لا نعرف بدايته، لكننا نعيش حالته المدّوخة ونمارس طقوس حياتنا من تلك الفتحة التي تقع على حافة النهر، بين

طرفي الحدوة، داخل القرية او خارجها بشعور قد يبدو اليفا للغرباء الذين يأتي بهم صراخ الاشجار ومجرى النهر القادم من الاهوار. او تأتي بهم اعجوبة الزمان التي كُتب علينا ان نكون بينها منذ زمن غامض..

لم نفكر مرةً واحدةً ان نلجأ الى ارض اخرى، ما من احدٍ قال ذلك. لا يجرؤ أحد ان يترك القرية التي زرعنا في لحمها بنور حياتنا وطيّبنا هواءها بريح أنفاسنا اللاهثة من اجل ان تكون هي قريتنا التي نحفظ بها وصايا التراب وحكمة اجيالنا المنقرضة التي ماتت في دغل الهور برصاص الغرباء واللصوص او بحثاً عن صيد الحلال في شتاءات قاسية البرودة. ما من احدٍ قال أنْ نرحل الى أرضٍ ثانية. وما من أحدٍ قادر على فعل شيء يدرأ به عذاب الاشجار المتمايلة بأكوامها وتلالها الحشرية الهادرة التي لا تصمت ابداً وهي تحيط بنا كالطوق على قوس النهر: حدوة الحصان التي تنمو اشجارها وتعلو وتحجز عشرات من امتار الفضاء وهي تستطيل وتمدّ أذرعها المكتسية بالبرغش على مر الشهور والسنين: حدوة الحصان التي تحمل أشياء ملحاء غريبة الاشكال والمكونات وهي تقف على حافات النهر الدائري وتعصف بطنين لا بد لمن لم يسمعه من قبل ان يصاب بالخوف والذعر.. هكذا هي قريتنا تتميز عن قرى المعدان بهذه الفرادة المدوخة، وهذه الاشجار التي لا احد يعرف، حتى شيوخ قريتنا الطاعنين في الحياة: كيف تلد البرغش وكيف تنمو على اكتاف نهرنا الوحيد، مزينةً بعصف الطنين، حتى أتعبت رؤوسنا الدائخة بمشوار الحياة. وافسدت علينا متعاً بهيجة بعدد السنين التي مضت والتي ستمضي بهذا الصراخ المختنق وبرفيف تلك الاجنحة

الرمادية الملتحمة على شكل غيوم جرباء تهدد قريتنا دائماً: بعد ان قتلت منا بضعة رجال ونساء وصبيان وجواميس وابقار، اجل!، وفضحت ما فضحت من امور معيبة كانت تجري سراً في النهر.. تلك هي الجثث القاطسة لسبع جواميس وثلاث ابقار؛ نراها منتفخة او مبقورة ولا احد يقترب لجرّها وابعادها عن القرية، ومثلها جثث كلاب وضباع وذئاب وخنازير، وكل ما يلقيه الهور الينا يلقى حتفه بين فكوك أشجار البرغش، وما تزال في حظائرنا اغنام وجواميس مجدورة تأكل لحم ظهورها واجزاء من بطونها حين تروح لترعى قريباً من حزام الاشجار المفترسة. ولولا مساحة الامل التي نطل منها على الحياة لحوصرنا بالهدير الجنوني ولقتلنا صراخ اطنانٍ من البرغش يُسمع على بعد مئات الامتار كدوي متصل.. يجذب كل ضال ويوصله الينا مهما كانت المسافات، الى قرية الطنين واشجارها الشاذة حيث ولدنا هكذا، على هذه الريح الحشرية وقبلنا، منذ مئات السنين، ولد آباؤنا واجدادنا من أفخاذ وحمائل وبيوت وماتوا هنا ورؤوسهم منتفخة باصوات ناشزة عُمرها اضعاف اعمارهم؛ ماتوا وفي قلوبهم حسرة على سر اشجارنا المحشوة بالحشرات وهي تتناسل في قريتنا فقط من زمن ربما كانت فيه هذه الارض عراءً متوحداً ملقىً في البرية، في وحشةٍ صابرة قبل ان تسكنه اقوامنا الاولى وهي تزحف هاربةً من هجير الصحراء بحثاً عن ملاذٍ يُحيطه الماء وينمو في جنباته العشب الوفير، فكانت مساحة ربما هي بحجم الكف بيتنا الذي تهيأنا لان نولد في رحمه الخصيب متعاقبين في الحياة والموت.

واذا ما نَسِيَت قريتنا، في زحام السنوات، حوادث وأحداثاً مرّت وتركت ندوبها واورامها موشومةً في جسدها، فان ذاكرتها لن تنسى أبداً

اعجوبة الزمان هذه، وستبقى تروي، بعدنا، للنهر فضائح ما كان لها ان تحصل في قريتنا؛ لتشعرنا بالعار أحياناً وبالخجل احياناً وبالحيرة في كل مرة. وتروي للريح والنجوم والهور ودغل السنوات القادمة اشياء مفزعة عن أشجار البرغش التي تكاثرت بشكل عجيب وكبر طنين حشراتها المتوحشة حتى ملأ الاسماع النائية المنزوية في أعماق الهور، بل ازدادت شراسةً وهي تتفرع وتتشابك بينها وتمد أغصاناً برغشية جديدة. وذات صباح بارد ونحن في الاغفاءة الاخيرة بين هدير الطنين شق إستكانة القرية صوت بشري طويل؛ كان صراخاً رجولياً ملتاعاً ظل هكذا لوقت غير قصير، خرجنا فزعين مع اول الشمس ورأينا رجلاً غريباً القى به الهور في نهرنا الدائري، تحاصره أسراب من البرغش وتهاجمه غيوم كثيرة بطنينها المخيف، وكان الرجل يكافح بيديه ورجليه وكل جسمه الا ان الغيوم المتفرقة سرعان ما تجمعت في غيمة رمادية جبارة وهوت عليه كمطرقة حجرية والقت به على الارض. ومن الاشجار الاخرى هبت سحاباتٌ جديدة تصرخ صراخها المخنوق وقبل ان ينهض الرجل الغريب وهو لما يزل يصرخ طوقته أسراب جديدة من كل جانب واخترقته من كل جانب ثم اخذت تدور عليه بسرعة لا مثيل لها بعصف يذيب الاعصاب، ورأينا رفساته الاخيرة بعد ان خفت صراخه حتى تضبب جسده في عيوننا بسبب النسيج القاتم الذي صنعته الاسراب المفترسة في لحظات غير معقولة كان فيها زمن الرجل يتلاشى وينتهي وهو يصعد، كما نراه مندهشين، في هذا النسيج الحشري المفزع الذي حمل جثة الرجل امام اعيننا الى هامات الاشجار، حمله البرغش بملايينه التي نسجت حوله نسيجاً محكماً، وخلال لحظات مدهشة صار الرجل

جزءاً من شجرة وصار بمثل لونها وكأي شيء مكور هناك. وكان ذلك الصباح عكراً زادت فيه مخاوفنا ونحن نرى الرجل يختفي في اعلى شجرة؛ غطاه البرغش واخذ يفترسه بلا شك، وعندما أخذنا نتفرس بالاشياء المكورة في الاشجار دار بخلد كلٌ منا ما فقده من أغنام وأبقار وجواميس وكلاب من غير تلك الجثث الفاطسة عند أقدام النهر.

ما كان لهذه الحادثة ان تمر بصمت دون ان نكون قد تركنا الكثير من المسافات التي لا نقترب منها بعد الآن، بينها حقول للشعير. حتى راح كل رجل في القرية يحسب حسابات جديدة وهو يرى قبر الرجل المغطى بالحشرات على رأس شجرة من اشجار البرغش فنصاب بخوف حقيقي. نرتعش لمثل هذه النهايات الفاجعة. نرفع رؤوسنا الى السماء نبتهل بضعف وعيوننا منهمرة ببكاء بشري حزين: الا إن السماء كانت تجيبنا بحادثة ثانية بعد شهر راح ضحيتها صبي، هو إبن فزّاع؛ كان يركض وراء جرو صغير قاده الى حلق الطنين فطوقته الاسراب المتوحشة وحملته هو والجرو الى شجرة وغطتهما بعباءة من الحراشف الملحاء وصارا كأي نتوئين في تلك الاشجار. وامام هذه الحوادث الغريبة غمرتنا غيبوبة حقيقية شلت قوانا. اما رؤوسنا الداوية بالطنين فلم تعد تفكر بايما حل، بعض الأسر حملت ما خف حمله وهربت من ممر الطنين في ليالٍ سوداء وكان هذا عاراً ما بعده عار، شتمنا من خلص بجلده ووصمناه بثلم شرف القرية وشرف العشيرة وما كان لغيبوبتنا ان تستمر حتى شرختها حادثة كان لها وقع مؤلم في نفوسنا، بل هددت بعضنا لبعض. ولولا حكمة الرجال - كبار السن لامتلأ النهر بالدم ولطارت رقابُ رجالٍ، فاحدى ظهيرات الغيبوبة حملت

لنا عويل إمرأة وراء اشجار البرغش؛ عويل فاجع، فقلنا ان امرأة من نساء القرية جرفها مدُّ النهر وطوقتها أنرع الشيطان تلك، لكن تبعها صراخ رجل بعد لحظات مريرة وكان الرجل ينادي باسماء بعض رجالنا، كان هذا يحدث في مجرى النهر، بين ضفتيه. وكانت تلك الاسراب الرمادية تعلو وتهبط بانقضاضات متتابعة، مثل نسور مفترسة كمن تنقر شيئاً ما في النهر كان العويل المفجوع يختلط بالصراخ المرير، صاح احد رجالنا، هو ذا صالح، وتساءلنا: ومن هي تلك المرأة! وكانت اسراب البرغش تزداد على شكل غيوم لها طنين متوحش وساحق، ملأت فضاء النهر، وانتبهنا الى ان نتوءات وحدبات وتكويرات في تلك الاشجار قد تلاشت وتحولت الى اكوام حائمة من البرغش اتجهت كلها الى النهر، وبعد وقت، بدا عصيبا وقاسياً خفت العويل والصراخ ثم رأينا غيوم البرغش تجتمع كلها وتلتحم في غيمة سوداء مهولة حجبت جزءا من الشمس، فسقط ظلها على نصف القرية. هبطت الغيمة السوداء بطنين مدوٍ فأحسسنا إننا نهبط في قاع ساخن مرتعبين لهول ما رأينا: ارتفعت الغيمة من النهر وهي تسحب جسدين بشريين كفا عن العويل والصراخ واستسلما للجذب المدّوي وكانا يرتفعان بارتفاع غيمة البرغش بكامل طولهما حتى رقدا رقدتهما الابدية فوق احدى الاشجار وغطتهما تلك الاسراب التي عادت تتزاحم بين الأشجار، ورأينا نتوءات وحدبات وتكويرات جديدة تنبع من الاشجار. وكانت هذه الحادثة فضيحة بحق، لقد عرفنا المرأة.. هي نعناعة إبنة مزعل، غرر بها صالح بن هندال في ظهيرة حارة. صعدت معه في مشحوف صغير واستسلمت لدبيب الدماء في جسدها الناضج؛ ولا بد إنها غفت في بطن الزورق وغفا هو الآخر؛

وربما شغلهما لهاثهما الطويل حتى قادهما الى حتفهما اللامعقول.

فتدارك الرجال هذه الفضيحة وقالوا ان الله عاقبهما على هذه الفعلة النجسة، لكن مزعل والد نعناعة هجر القرية في ذات الظهيرة الساخنة، لتكون هذه الفضيحة بداية جادة تخرجنا من هذه المحنة، والبداية لم تنجح برغم إستعدادنا لها، حيث تجمع كل رجال القرية وجمعوا بنادقهم الموزر وحتى بنادق الصيد ذات السبطانات الطويلة، واقترحوا ان يهاجموا الاشجار بالبنادق لحرقها، فتجمعت الف بندقية في يد الف رجل قرب حقل من الشعير يطل على اشجار الموت، وكان يوماً كبيراً للقرية ان يجتمع رجالها لحرق الخطر، كان الرجال قريبين من الروائح الفاسدة، يرون غيوم البرغش الحائمة والاشجار التي تتمايل بحركة الحشرات الدائبة، وعلى بركة الله اطلقنا اول الف اطلاقة دوت في سماء القرية بقوة فمرقت في تلك الاشجار كما لو تمرق في تل من القش، طارت اسراب صغيرة من البرغش ثم حطت في اماكنها. ثم كررنا الف اطلاقة اخرى والفاً ثالثة. رمينا بجنون ونحن نرى الشرار ينطفيء في اشجار القش تلك وليس هناك شيء مؤثر سوى اسراب صغيرة تطير بحجم قبضة اليد ثم تحط. رمينا وقتاً طويلاً وبشكل غير معقول فبدا كأننا نرمي على الريح. عدنا خائبين؛ مُستسلمين للطنين المخنوق ولايامنا الطويلة المقبلة بانتظار اي مجهول غامض يمنحنا بركاته ووصاياه ويمضي الى المجهول، لعل الطنين يخفت لنزيح من رؤوسنا دوياً هادراً وشم منذ مئات السنين فورثناه طائعين، ولعل الرائحة الفاسدة تجف في مياسم الاشجار او تغير اتجاه هبوبها كي نشم ريح الهور الخضراء النقية، وما كانت امنياتنا سوى امنيات؛ نقولها

وننساها في فضيحة جديدة مؤرقة تكشفها لنا تلك الحشرات فتلوخ في تفاصيلها ونحاول ان نحمي رقاباً قد تطير بحد الخناجر. ونُقنع البعض بالحلم والتقوى والصبر وقبول مصائب الله وامتحانه الذي وضعه لنا في أعجوبة ما كانت مثلها اعجوبة في كل عصور المِعْدان. ولا بد لقريتنا ان تكابد كما كابدت من زمان مجهول وتحتمل هذه الكارثة التي لن تتكرر ما دامت الحياة تنبض بالريح والاشجار والانهر وغابات القصب والطيور. ولا بد لنا ان نتقبل الفضائح القادمة مهما كانت فاحشة! اذ من المعقول ان يحدث مثل هذا في قرية لم يمنحها الطنين المتوحش فرصة ان ترى نفسها على ضفاف النهر وامام ريح الاهوار الفسيحة. وان تتمرأى في نجوم لياليها الوامضة بالسحر والدعوات السرية والامل والمكتظة بالاحلام البنفسجية؛ لا بد من قبول اي شيء، حتى فضيحة «سليمة» نسيناها كما تعودنا ان ننسى اشياء كثيرة. فلا ندري لماذا لم تستطع «سليمة» ان تحتمل اكثر من الشهور السبعة التي قضتها مترملة بعد وفاة زوجها المسلول؟! هكذا هي الفضائح؛ تأتي من رغبة سرية وحلم خاطف، حتى تصير شيئاً معلناً وواقعاً قبيحاً يترك وراءه اثراً من عار واثراً من أسف، فلقد شوهدت سليمة ذات فجر ترتفع وسط الغيوم الطنانة بعد ان شبعت من العويل والصراخ والاستغاثة؛ رفعتها اسلاك البرغش وركنتها فوق احدى الاشجار وصيرتها حدبة شاخصة لمن يريد ان يراها، فيما ظل لقيطها يصرخ نصف نهار على حافة النهر حتى مات. كلنا رأينا اللقيط على بُعد ملفوفاً بعباءة صوف رجالية. صرخ نصف نهار حتى مات. ولم يفترسه البرغش! وكان هذا شيئاً غير معقول،

وتساءلنا: ما الحكمة من ذلك؟ قال الرجال الطاعنون في الالم: حتى ترون فضيحتكم يا اهل القرية!!

ولم يكن كثير من اهل القرية في حال سوية ابداً؛ فليس هناك ما هو امرُّ من العجز والخوف المستديم والاستسلام البليد، بل ستزداد المرارة في حلوقنا ونحن ننتظر المزيد من الفضائح والمشاكل والمزيد من الذين يعلقون فوق الاشجار في غفلة غير مقصودة او غيبوبة معرشة في دوي الرؤوس اليابسة، حتى يصيروا نتوءاتٍ او حدبات فوق اشجار البرغش. وكانت الكثير من قرى المعدان تقدم لنا المشورات والنصائح بترك القرية والا فان قبورنا ستصير على تلك الهامات الحشرية البشعة. لكن. ما من أحدٍ يقبل بترك القرية؛ نتشبث بها دون ان ندري لماذا. ولو كان بمقدورنا ان نحمل قريتنا بارضها ونهرها الى بقعة اخرى لما فعلنا ذلك. يشدنا اليها هَوسٌ سري. وجنون قديم. ننتمي الى احلامها العتيقة يوم كانت فضاءً ونهراً وريحاً نقية في اعظم عزلة برية فليس حلاً ان نترك الارض. يكفينا عار الفضائح المتلاحقة. ونحن امام المشورات المتراكمة لرجال المعدان القادمين من قراهم الخضر، قال لنا احد الغرباء الذين جذبهم الطنين ذاتِ ظهيرة: لقد حلّت بكم دعوى سيدٍ صالحٍ من اولياء الله قُتل غدراً على ضفة النهر.. فسارعنا لان نفتش في ذاكرة القرية عن ولي قتيل لكن لا احد يذكر مثل هذه الواقعة.. قال الرجل الغريب: انها «شارة» وليٌّ من اولياء الرحمن قُتل غدراً على ضفة النهر ذات زمن ربما بعيد. فقلنا ما ذنبنا نحن الاحفاد الذين لم نقتل سيداً صالحاً من اولياء الرحمن! وما ذنب ابنائنا الذين سيكبرون ويتوالدون ويرثون تاريخ القرية وهذه اللعنة تكبر بينهم وتهدد مصائرهم في كل

لحظة! وما كان احد يعرف ان يُجيب وكان لا بد ان تكثر الاقاويل وكان علينا ان نسمعها ونصدّقها ونبحث فيها عن مخرج مقبول: فاذا لم نكن قد قتلنا ولياً من اولياء الله فما ادرانا من زنى باخته ذات زمن بعيد لتلد منه ثلاثة اولاد لا بد ان نَسلّهم النجس يمتد بيننا الآن! وما ادرانا بمن سرق مؤونة قرية صغيرة في زمان القحط فتسبب في فنائها! وما ادرانا بالذين ينكحون نساءهم من مؤخراتهن؟ وما هي سلطتنا ان نجعل الناس تصلي ليل نهار وتذكر الله ولا تسرف وان تبحث عن الستر وتاكل الرزق الحلال! وهل ندري بالذي ضاجع امرأة حائضاً في فناء الحسينية العتيقة؟! هكذا تقول الاقاويل، وهكذا يتفنن الغرباء بحبك مثل هذه الافعال لاجدادنا. ونحن امام هذا اللغط نزداد يأساً وتنغلق في وجوهنا كل احتمالات قدرتنا لفعل شيء ما قادر ان يوقف هذا الرعب القادم من اشجار البرغش. وامام قلقنا المتفاقم وتعاظم مخاوفنا كانت تطرح امور يائسة لرجال بدوا مهزوزين جداً! لم يقدروا ان يتماسكوا اخيراً فكانوا يقدمون على انتحار فريد، وقد فعلها واحد. احرق نفسه امامنا وركض الى الاشجار، لكنه سقط في منتصف الطريق. وعندما اطفأناه كان ميتاً. ومثله رجل آخر كان في حالٍ ليست سويةً أبداً، وكان يقول انه لا بد ان يعرف سر اشجار البرغش.. لا بد أن اعرفها..

اثنيناه عن عزمه. لكنه بدا متوتراً. يبرق من عينيه يأس خالص. افلّت منا وركض صارخاً كالمجنون وعندما عبر حقل الشعير كانت بانتظاره غابات الطنين، وحشرات الشيطان بغيومها التي لا تستريح! هجمت عليه وهو ما يزال يركض، وعندما دخل نسيجها الرمادي رأيناه يصارع الكتل الطائرة ويهوّم بيديه صارخاً بملء حنجرته، حتى ادركته

غيمة سقطت عليه كصخرة فتعثر إلا انه نهض بصعوبة وواصل ركضه الى النهر وكان بارعاً وهو يقذف بجسده الى النهر مخترقاً الحشود الحشرية التي لمّت تشتتها فوق الاشجار وأغصانها؛ فيما بقينا ننتظر عودته من حدوة الحصان، ممرنا الوحيد الى الخارج، وعاد مفزوعاً بعد ربع ساعة دار مع النهر وخرج مبللاً ولاهثاً وفي عينيه رعب العالم؛ كان وجهه مبرقشاً بالبثور تنز منه دماء رفيعة. وفي خديه شقوق طولية كانها خمش أظافر؛ ظل ثلاث ليالٍ يصارع الاما رهيبة وهويصرخ كامرأة. وكان يهذي ويصيح ان هناك ابراً ناعمة مزروعة في وجهه وتم علاجه بمراهم من شحوم الجواميس وروث الابقار ويصاق احد سادة قرى المعدان. لم يصدق انه ينجو من افتراس اكيد. كان وجهه المجدور يزداد قبحاً كل يوم. وظل اياماً طويلة يهذي ويروي ان الطنين بين تلك الاشجار كان كافياً لان يزرع الفزع في قلوب اشجع الرجال؛ اما غيوم البرغش الطائرة فيقول ان لاجنحتها الرهيفة وشيشاً مخيفاً تُسبب ريحاً قوية تدفعه الى الامام دائماً وتبعث رائحة خانسة جداً كرائحة فطائس بشرية. اما ضفة النهر فهي رخوة جداً وكنت ادوس على اكوام من القش لملايين من البرغش الميت.. وما من رجلٍ قال شيئاً الا فاعتكفنا على صمت حائر طويل ولم تكن فكرة «صيهود» تهم احداً، قلنا له، على مهلك يا صيهود، لكنه صاح ومشعل النار في يده، العار.. يا قرية المعدان لا بد ان نحرق اشجار الشيطان هذه ونحرق اخطاء اجدادنا الكلاب، كل ما قاله الغرباء صحيح وآن الاوان لان نحرق الماضي وبعض الحاضر، كان حازماً. تومض النار في عينيه وهو يشهر المشعل الذي صنعه من الجريد ولف رأسه بليف النخل. كان يغطي وجهه بيشماغ مرقط بالاسود والابيض

ويلف جسده بعباءة جوخ، صحنا فيه ، تمهل يا صيهود، ما هكذا تُحل الامور، انك تنتحر وعلينا ان نتشاور، لا ندري ماذا قال: إذْ كان صوته مخنوقاً داخل اليشماغ؛ الا انه كان يرتعش، هجل مسرعاً باتجاه اشجار البرغش التي كانت غيومها تطير باسراب متراصفة ودخل حقل الشعير ونار المشعل تتراقص في يمينه وحين لفّه الطنين الصاعق هبت عليه اول عاصفة حشرية تلقاها بمشعله. كان لا يريد ان يتوقف، لكن العاصفة الثانية ارغمته على الوقوف وهي تهوي عليه فصدّها بمشعله اليتيم واداره عدداً من الدورات الى كل جهة والغيوم تتراكض من الاشجار وتلتحم ببعضها لتصير غيمة رمادية، تراجع صيهود، كنا نعرف ذلك. إذْ لا مناص من التراجع، كان ينسحب بصعوبة كما لو ثمة من يسحبه الى أمام، هي ريح البرغش التي قال عنها رجل النهر. طوقته الغيوم وكانت نار المشعل على وشك الانطفاء حتى هوت عليه غيمة جبارة فتطشرت على رأسه وتناثرت ثم عاد نثارها والتم في غيمة جديدة. كان وقتاً قاسياً هذا الذي نقف فيه مشدودين بانتظار صيهود الذي سيحمله البرغش الى قمة شجرية ملحاء .

سيصرخ كثيراً، لكنه اخيراً سيصمت ابداً. انطفأ المشعل وعاد الرجل راكضاً بصعوبة. والطنين يتبعه والغيوم تطوقه من كل جانب، هرعنا الى صرائفنا خوفاً من ان يتبعه البرغش الى هنا، لكنه وصل في اعلى حالات الخوف والرعب، سقط امامنا، دعكنا من على رأسه الملفوف عشرات الحشرات اللاصقة، كان يلهث ويرتعش، حررنا وجهه من اليشماغ وانزعناه عباءته، رأينا الرعب على شكل صيهود! شيء لا يصدق، كان يتمتم.. ريح فاسدة واصوات غريبة وآلاف العيون الصغيرة

يتلامعن بقبح لا مثيل له مثل عيون الطناطل والشياطين.. كان كل شيء يصرخ.. تلك الاشجار التي ترونها افزعتني بصراخها المخنوق.. وقال بعد ان هدأ، صدقوا، انه بالامكان حرقها.. لا بد من ذلك.. يكفي ان نحرق شجرة واحدة لتحترق البقية.. لم تكن هذياناته تعني احداً. ينصرف الجميع لأجترار ما حدث ويغيبون في نسيان مُدمر وهذا شأنهم دائماً بعد كل حادثة وفضيحة.. يبحثون عن خبزة اليوم وينامون بلا احلام في مضجعة الطنين الهادرة وينهضون على صوت صارخ لشخص اصطادته اشجار البرغش ويرقبون كالمشدوهين بافواه مفغورة الى ذلك الضحية الصاعد في نسيج الحشرات الى قمة من قمم الاشجار حتى يصير نتوءاً ضخماً تتناسل في تجاويفه المبقورة ملايين البراغش، وكان علينا ابداً ان ننهض دائماً مفزوعين لعويل او صراخ حتى نرى احدنا وقد جرته تلك الغيوم السرية الى مثواه الحشري. ويوماً ما، كاي يوم عادي مليء بالكسل، نادت امرأة على اهل القرية قائلة ان اغصان اشجار البرغش اخذت تطول من طرفي الحدوة وانها رأت شجيرات صغيرة تنمو الى جانبها، فقلنا انها محض اوهام ومحض قلق، ذهب بعض رجالنا لكنهم عادوا قلقين، لقد رأوا بالفعل شجيرات جديدة تنمو تحت ظلال الاشجار القديمة وكانت تكتسي بالبرغش، ورأوا اذرع الاشجار واصابعها تطول من طرفي الفتحة.

وفي يوم آخر عادت المرأة نفسها تحشم رجولة الرجال، اذ كانت الفروع تطول والشجيرات تتقافز بين نهايتي حدوة الحصان، وخوفاً من ان يلتقي طرفا الحدوة فينغلق ممرنا الوحيد الى نضارة الدنيا وبهاء الاهوار. كان الطنين يقترب مع الايام من هذه الفتحة ورأينا غيوماً من

البرغش تنغو من فضائه، تطوف على شكل موجات وتلتم على الاشجار. وذات صباح استيقظنا على عويل النساء وخوار الرجال، هرعنا خائفين وعدنا اكثر خوفاً، اذ لم تبق الا فسحة صغيرة ستنغلق في هذا النهار حتماً.

لقد نبتت شجيرات كثيرة واستطالت اغصان الاشجار الكبيرة ممتدة كالجسور من طرفي الفتحة، فيما اخذت كتل البرغش تقترب بطنينها المدوخ. وكان يوماً مروعاً لنا. مرت ساعاته ثقيلة وعاصفة بالقلق والمجهول، هاهو مخرجنا الوحيد قد اغلق بعد العصر، لن نخرج بعد الآن ابداً. لقد طوقتنا الاشجار واحاط بنا الطنين من كل جانب. انغلقت فسحة النجاة وتشوشت غابات الهور المترامية امام انظارنا الحائرة. بكينا كما لم نبك من قبل على حياة ضاع نصفها في غيبوبة وسيضيع نصفها الآخر ويصير فريسة سهلة لهذه المخلوقات العجيبة او لايام الجوع القادمة. ربما اكتشفنا الآن، الآن فقط، جسامة الخطر المحدق بنا وهو يحيط بقريتنا من كل الجهات وكل المنافذ. بل يحيط بنا نحن، رجالاً ونساءً واطفالاً وابقاراً وجواميس وكلاباً تحرس حقولنا. كان يوماً مريراً طعن نفوسنا القلقة ونحن نقف جماعات جماعات ونرى نهايتنا فيه بانغلاق قوس اشجار الشيطان على قريتنا.. لم ننم ليلتنا. بكينا مثل النساء وشعرنا بضعفنا لاول مرة وانهيار رجولتنا امام نواتنا. لم ننم في ليلة الموت تلك. حرسنا انفسنا الى الصباح في سهر جماعي مؤرق والطنين يتعاظم من الفتحة المغلقة يذكرنا بفجيعتنا الحقيقية بعد كل هذه السنوات وبعد كل الفضائع والمآسي التي كنا نتجرعها بصمت وحزن كبيرين. عاتبنا بعضنا. وشتمنا اجدادنا الكلاب الذين زرعوا هذا

البرغش الفاتك كأنما خلفوا لقطاء، وابناء عاهرات. اجتمعنا مع الفجر، هذه اول مرة نلتقي بهذا الزخم البشري، كل القرية، كل رجالها الكسالى الذين برقت في عيونهم مخاوف حقيقية قائمة واستشرت في دواخلهم رعدة الحصار. وكان الجميع يرتعشون لهذه النهاية المؤسفة وانقراض القرية الذي اضحى حقيقة لا جدال فيها، بسبب دعوى وليّ صالح او فسوقٍ قديم او اي شيء آخر، لكننا اخذنا نعاتب بعضنا بعضاً ونوزع اللوم علينا، اذ ما علاقتنا بما يفتريه الغرباء وما ينقلونه من تاريخ ماضٍ لا احد يريد ان يصدقه ولو كان صحيحاً، لم نكن نتلذذ بالعتاب والشكوى، ولكننا كنا نريد ان نزيح من دواخلنا اثقالاً من الصمت لا نقدر على حملها بعد الآن، وهكذا تتابعت الايام المخيفة وكان الحصار جدياً: لا احد يخرج من القرية. وهذا يعني انتهاءنا واحداً واحداً. التقينا مرات كثيرة بكل زخم القرية. شدّتنا المأساة الى بعضنا وارعبتنا فكرة ان نموت هنا بشكل جماعي، رجالاً ونساءً واطفالاً وجواميس واغناماً وابقاراً وكلاباً وقططاً وارانب'ودجاجاً. ارعبتنا فكرة الجوع الذي سيعصف بنا خلال الايام القادمة، فنضطر ان نأكل حيواناتنا اولا ثم اطفالنا. ثم نتقاتل فيما بيننا ونأكل لحمنا من اجل ان نعيش اياماً اخرى ونموت بعدها كالكلاب الجرباء. ما قال احد ماذا نفعل. لكن صيهود العائد من الموت ذات يوم والذي جرّب، بنوبة مجنونة، ان يهاجم اشجار البرغش بمشعل، اعاد الى اذهاننا هذه الفكرة، وقال ايضاً، يكفي ان نحرق شجرة واحدة لتحترق البقية، نشجع بعضنا ونتآزر ونهجم بمئات المشاعل، رجالاً ونساءً واطفالاً، ولا بد ان نصنع لنا عدداً من الممرات. كانت هذه الفكرة وحدها تُشعل فينا الحماسة؛ اذ من الممكن ان ننجح

في هذا المسعى الذي لا خيار غيره - ننفض عنا غبار السنوات القديمة وننشهر حريتنا بوجه الشيطان والريح الفاسدة والطنين الذي نفخ رؤوسنا بدوي لا ينتهي كما نعتقد. التقينا على هواجسنا الخائفة مضطربين كما في كل مرة: لكن تقوينا فكرة النار الى الخلاص المنشود. النار التي ستشعل كل الاشجار وتفرقع جسيمات ملايين الحشرات التي ستتحول الى حشرات ضوئية مثل الشرار، تطير اسرابها ونحن نشعل كل الاغصان بمئات المشاعل ونشعل الرفيف والريح الفاسدة فتنحجب الشمس ساعات قد تطول. والاسراب المحترقة تتطاير وتتساقط على صرائفنا فتحترق هي الاخرى. تشب فيها الحرائق فتلتحم النيران في غيمة جبارة تتطاول في السماء حتى ينوب الطنين تماماً، يصير رماداً يختلط برماد القرية التي ستشتعل كلها هي وفضاؤها واشجارها ورجالها ونساؤها واطفالها وابقارها وجواميسها وكلابها وقططها ولا يبقى الا النهر الدائري الذي سيدور وحده زماناً طويلاً يروي رمادنا الذي قد تبزغ منه اشجار مباركة جديدة تستظل تحتها ذرية نقية تحفظ وصايانا وتسير بهدي حكمتنا التي وجدناها قبل ان نحترق.



في مدينتنا خبز وتمر وماء . وأطفالنا يلعبون بين النخيل والسواقي وفي باحات البيوت .

في تلك الايام نزل الى المدينة رجل بوجه أحمر وسروال أصفر ، وشعر يلمع ، ووضع عليه قبعة عريضة وقال :

– أنا ابن الشمس .

وصدقناه فقد كان وجهه أحمر وسرواله أصفر وشعره يلمع .. وقبعته عريضة .. ثم قال :

– أمي الشمس ، أعطتني الكثير . فانا أستطيع أن اقتل من أشاء وأعفو عمن أشاء .

وأخرج شيئا له زناد خاص وسماه – بندقية – وأطلق منها رصاصة أصابت حيوانا مسكينا فقتلته .. وقال لنا :

– أرأيتم كيف تقتل ؟

ولقد رأينا بالفعل ان بندقيته تقتل .

ثم قال :

– الشمس أمي ، ومن السماء أجدادي . ولي كل الحق أن أنال كل ما أريد .

فصدقناه ورضينا أن نلبي أي طلب يبتغيه خوفا من أمه الشمس ومن طلقة البندقية .

عندها قال أيضا :

– ان لي عيونا ترى من بعيد .

فاستغربنا .

قال :

– لا تستغربوا ، فأنا حتى عندما أذهب الى طرف المدينة البعيد ، أرى ما تفعلون هنا .

فسكتنا .. وكنا بين مصدق وبين من راوده شك . لكن الذي شك لم يستطع ان يعلن شكه .

كان لابن الشمس أعوان شقر مثله . لكنه لم يكتف بهم ، فأختار من بيننا واحدا .

أخذه الى جانب ، همس بأذنه شيئا ، ثم عاد به الينا . وقال له أمامنا .

– أنت الان وكيلي .

بعد ذلك حصرنا جميعا في زاوية وخط على الارض خطا وقال :

– اسمعوا جيدا ما أقوله لكم الان .

فانصتنا كما أراد .

– انظروا الى هذا الخط .



وحملقنا جميعا بخطه المرسوم على الارض . كان مجرد خط . خطه بطبشور أخرجه من جيبه . لكننا والحق يقال ، لم نكن قد رأينا من قبل خطا بطبشور فسكتنا مرة اخرى . ولقد شعرنا بقلوبنا ترتجف بين أضلعنا .

- رأيتمـوه .

قال الوكيل :

- نعم يا مولاي رأوه .

فعرفنا ان ابن الشمس صار سيدا لهذا الرجل الذي كان منا .. والحقيقة اننا بدأنا نستغرب ، فالرجل ما عاد يقف معنا . انه الان يقف خلف أو بين يدي ابن الشمس .. لكن عندما يكلمنا صار يرفع صوته :

- اسمعوا كلام ابن الشمس ولا تخالفوه .

ولم نخالف ابن الشمس . ولا هذا الشخص الذي أصبح يسمى الوكيل .

قال ابن الشمس :

- ابقوا في مكانكم ولا تعبروا الخط أبدا . وسكت. نظرنا في عيون بعضنا ، فلم نفهم في البداية ماذا يقصد . ويبدو انه عرف اننا لم نفهم قوله فعاد يقول :

- من يعبر الخط ستحرقه أمي الشمس ..

وأردنا ان نسأل : الى متى سنبقى هنا ؟ .. لكن انه أدرك ما نفكر بـه .

- ستبقون هنا الى آخر الدهر .

وأردنا أن نحتج - كيف ؟ - لكننا خفنا من الشمس التي وهبتنا كل شيء فيما مضى . خفنا ان تغضب لابنها وتحرقنا كما قال .. لذا فقد سكتنا مرة اخرى . لكن - كيف نعيش ؟ هذا ما صرنا نفكر به.. ومرة اخرى عرف بماذا نفكر :

- سنخبركم كل يوم لتزرعوا الاشجار وتجنوا لي الثمار . من الان سيكون عملكم لي مقابل

أن تبقوا أحياء .

ثم صمت .. ويبدو انه صار رقيقا ..

- وسامنحكم بعض المال للطعام وشراء بعض الثياب الرخيصة .

وسكت من جديد . نظر في وجوهنا . تصفحنا وجها وجها . ثم قال بحدة :

- لكن اياكم ان تطلبوا المزيد فليس لدي القدرة على اعالة كل هذا الجمع وبشكل مرفه .

وقبل أن ينصرف التفت الى الوكيل :

- كن قاسيا مع من يخالف الامر .

ثم انصرف ..

× + ×

كان المكان الذي حصرنا به ابن الشمس يضيق بنا . ثم صار يزداد ضيقا يوما بعد يوم . ولقد حاولنا مرارا أن نوسعه .. لكن كيف ؟

فالمكان محصور بين حائطين من الخلف وخط الطباشير من الامام . كان الوكيل يوضح الخط كل يوم . وكان هو الوحيد القادر على عبور الخط دون أن تحرقه صاعقة . لذا فهو يردد دائما ..

- الشمس لا تحرق وكيل ابنها . وكان فخورا بذلك .

× + ×

غاب عنا ابن الشمس ولم نعد نراه الا في أوقات مواسم جني الثمار . لكننا كنا نجده دائما في شخص الوكيل . كما ان الشمس صارت تذكرنا به . ولقد أصبحنا لا نحبها كما كنا . لانها لا ترد ابنها عنا ، ولا تردع وكيله . وبدأنا نهزل . شحوب وهزال . تعب وجوع . وكبرت بطن الوكيل حتى تكرشت ، وصار له لغد متهدل ورقبة عريضة . لا أحد يعرف كيف تحول ذلك الرجل النحيف الى تل من اللحم . نحن نعرف فقط انه يأكل كثيرا ، وكثيرا جدا .

× + ×

ابتدأنا نتذمر ..

وفي يوم ، وأثناء عملنا في المزارع ، رأينا رجلا أسمر قد اختلى ببعض الفتية خلف مرتفع من التراب.. بعد ذلك صرنا نسمع همسا ..

كان بعض الفتية يختلون في الاركان الصغيرة ويتهامسون .. وابتدأ البعض منهم يقول بصوت عال :

- الى متى نشتغل لهذا الوكيل وصاحبه .

ومن يومها لم نعد نسمي - ابن الشمس - باسمه .. أضحينا نقول «صاحب الوكيل» .. وازداد تحرك الفتية بيننا ، يحرضوننا على عبور الخط . وكنا نخاف فنردعهم أو نلزمهم بالسكوت . ونذكرهم بالشمس والصواعق والبندقية والوكيل . وكانت عند الوكيل بندقية . ثم ان الوكيل صار له وكلاء صغار أعطاهم بنادق أيضا . لهذا فاننا كنا نحذر شبابنا من الاندفاع ..

غير أنهم مضوا يجتمعون في أركان مختلفة من مكاننا الضيق .. وذات يوم وفي غياب الوكيل وقف فتى أسمر وقال :

- الى متى تستمرون في الاشتغال لغيركم وانتم جياع .

حاولنا اسكاته مخافة أن يراه الوكلاء أو يسمعوه لكنه استمر :

- الارض أرضكم . الماء ماؤكم . الخير لكم . وتعطون كل ذلك لصاحب الوكيل .

قال واحد :

- ولكنه ابن الشمس .

رد عليه الفتى :

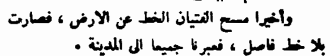
- غير صحيح ، الشمس ليس لها ابن .

قال آخر :

- لا تجدف يابني . ألم تر وجه أشقر مثلها .







رد الفتى :

- لكنه ليس ابنا للشمس .

صاح واحد :

- وكيف تثبت ذلك ؟

قال الفـتى :

- ألم يقل من يعبر الخط ستحرقه الصاعقة ؟

رد الكـل :

- نعم قال ذلك .

قال الفـتى :

- حسن ، سأعبر الخط .

ضج الناس وحاولوا ان يثنوا الفتى عن عزمه . غير انه أصر .. وفجأة ، عبر الخط . كان الناس قد ابتعدوا عن الخط واغمضوا عيونهم خوفا من شظايا الصاعقة ، أو أن يروا هذا الفتى الشجاع وهو يحترق. لكنهم بعد ان فتحوا عيونهم ، شاهدوه يقف في الجانب الاخر من خط الطباشير . ثم عاد وعبر مرة اخرى . وعاد وعبر . واستمر هكذا حتى اقتنع الناس ان الشمس لا تحرق من يعبر الخط . بعدها تجرأ فتى آخر وعبر وتبعه ثان وثالث .

وأخيرا مسح الفتيان الخط عن الارض ، فصارت بلا خط فاصل ، فعبرنا جميعا الى المدينة .

صاح الفتى الشجاع :

- احذروا الوكلاء .

وصاح آخر :

- مزقوا الوكـلاء .

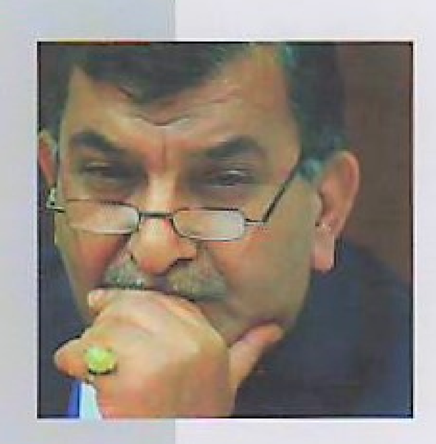
وصحنا جميعا :

- نحن أبناء الشمس .

واندفع ناسنا في كل الطرق والتقينا بالوكـلاء . غير انهم كانوا يفرون منا في اتجاهات بعيدة . ولقـد رأينا - ونحن نندفع - في طرق المدينة خطوطا كـثيرة مرسومة على الارض . ورأينا اناسا كثيرين محصورين في أماكن وزوايا ضيـقة . ورأينا فتيانا مثل فتياننـا يمسحون الخطـوط .

منذ ذلك الحين صرنا نطرد الوكلاء وأصحابهـم ونتجه نحو العمل . فقد تعلمنا كيف نمسح الخطوط التي تفصل بيننا وبين مدنتا وقرانا .. وعدنا نحـب الشمس الطيبة كما كنا .

المحتويات



الرمز في الخطاب الأدبي

يُعد الرمز في النص الأدبي، سواء أكان ذلك النص نثرياً أمْ شعرياً، مرتكزاً أساسياً يقود القراءة إلى تأويلات تتصل بمرجعيته من جانب، وتتصل بطبيعة استثماره وحضوره في النص من جانب آخر، عن طريق الإشارات المبثوثة في المتن وتقوم بمهمة بنائه؛ وتحيل إلى خارج النص إحالة صريحة بالإشارات ذات السمة الظاهرية، أو تلمح إلى ذلك الخارج بالإشارات ذات السمة الوظيفية التي تتصل بتلك المرجعيات أو تقترب منها أو إلى الأشياء المجاورة لها. غير أنها تعنيه أو يقوم المتلقي بتشكيله على وَفق الرؤية التي يجنح لها؛ أو يعدها الأكثر قرباً منه، أو بالإشارات التي تتعاضد في بناء الرمز وتنمُّ عن رؤية المؤلف الذي يرغب في إبراز جوانب منها. فإن الرمز بذلك يكون العمود الفقري الذي يُبنى عليه النص الأدبي.



شارع المتنبي - مجمع الميالي التجاري
هاتف: 07714247592

توزيع



info@daralmoualef.com

ISBN 978-9953-76-788-8
9 789953 767888

تصميم الغلاف م. جمال الأطرش